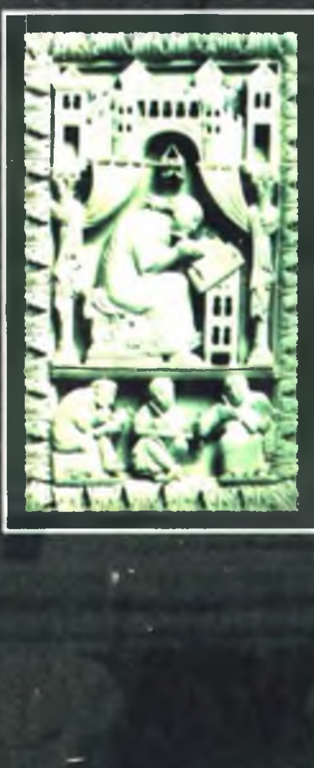
ЗАРУБІЖНІ ПИСЬМЕННИКИ

ЕНЦИКЛОПЕДИЧНИЙ ДОВІДНИК



ТОМ 2

зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник • зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник

Л-Я





ЗАРУБІЖНІ ПИСЬМЕННИКИ

ЕНЦИКЛОПЕДИЧНИЙ ДОВІДНИК

У ДВОХ ТОМАХ

ЗАРУБІЖНІ ПИСЬМЕННИКИ

ЕНЦИКЛОПЕДИЧНИЙ ДОВІДНИК

ТОМ ДРУГИЙ

Л - Я

За редакцією
Н. Михальської та Б. Щавурського

ТЕРНОПІЛЬ
БОГДАН

ББК 92я2
З-35

Двотомний енциклопедичний довідник “Зарубіжні письменники” —
видання, що знайомить читача з доволі широким колом
неперебутніх постатей і явищ світової літератури.
У *Довідник* включено понад 700 статей про письменників
різних країн і епох — від літератури європейської античності
та класичних літератур Азії до сьогодення.
У статтях *Довідника* біографічні дані поєднуються
з літературознавчим аналізом та бібліографічною інформацією.
Для широкого загалу читачів.

ISBN 966-692-744-6

Л

Лабрюйєр Жан де
Лаґерквіст Пер Фабіан
Лаґерлеф Сельма Оттілія Лувіса
Лакло П'єр Амбруаз Франсуа Шодерло де
Лакснесс Гальдоур Кільян
Ламартін Альфонс Марі Луї де
Лао Ше
Ларошфуко Франсуа де
Лаурі Малколм
Лафайєт Марі Мадлен де
Лафонтен Жан
Ле Ґуїн Урсула
Левертов Деніза
Леконт де Ліль Шарль
Лем Станіслав
Ленау Ніколаус
Ленґленд Вільям
Леопарді Джакомо
Лермонтов Михайло Юрійович
Лесаж Ален Рене
Лессінґ Ґотгольд Ефраїм
Лесьмян Болеслав Станіслав
Лі Бо
Лі Харпер
Лікок Стівен Батлер
Ліндґрен Астрід
Лір Едвард
Лонґ
Лонґфелло Генрі Водсворт
Лондон Джек
Лотреамон
Лоуелл Роберт Трейл Спенс
Лоуренс Девід Герберт
Лоусон Генрі Арчибалд
Лу Сінь
Лукіан
Лукрецій Тіт Лукрецій Кар
Льюїс Метью Ґреґорі
Льюїс Сінклер



ЛАБРЮЙЄ́Р, Жан де (La Bruyere, Jean de — 16.08. 1645, Париж — 10.05.1696, там само) — французький письменник.

Л. народився у сім'ї небагатих міщан, займався юридичною діяльністю та служив у принца Конде вихователем. Його *"Характери, або Звичаї цього століття"* ("Les caractères, ou Les moeurs de ce siècle", 1688) — один із найвидатніших творів французького класицизму XVII ст. *"Характери"* Л. спочатку задумав як додаток до перекладу французькою мовою однойменної книжки давньогрецького письменника Теофраста. Цей додаток, за звичаями сучасників, мав долучити до спостережень Теофраста спостереження Л. Але з кожним наступним виданням книги (за життя автора їх було дев'ять) додаток розширювався, збільшувався обсягом і поступово із додатка став головним. В останньому прижиттєвому виданні *"Характерів"* Л. сам твір Теофраста став, по суті, додатком.

За жанром *"Характери"* багато в чому продовжують традиції М. де Монтеня та Ф. де Ларошфуко. Це книга нарисів, афоризмів, фрагментів, роздумів. Основне в ній — роздуми про духовний склад людини, про "настрій" її розуму та серця. При цьому Л. вважає, що характер не вибудовується на якій-небудь одній психологічній рисі (наприклад, скупості чи самозакоханості). Л. дратує у маніакальному, "однобокому" характері збіднілість його змісту, нездатність увібрати в себе всю багатогранність людини.

Твердячи про класицизм Л., не варто забувати про наявність у нього реалістичних тенденцій. Ці тенденції не слід розглядати як щось протилежне чи вороже класицизмові, але вони розширюють зміст класицистичної системи порівняно з тим, як вона представлена, скажімо, у П. Корнеля, Ж. Расіна чи Н. Буало, вводить у неї ряд принципово нових моментів. Ці тенденції проявляються в тому, що письменник часто пояснює набуті людиною риси не її внутрішнім світом і навіть не впливом на неї інших людей, а дією соціального середовища загалом. Характер він пов'язує зі способом життя. Так, поведінка та вчинки людини, котра перебуває на значній посаді, визначаються, на думку письменника, цією посадою. А людина, від природи весела та щедра, під впливом обставин стає у Л. похмурою, скупою, запопадливою, черствою. Суперечачи теоретичним канонам класицизму, Л. протестує проти трактування людського характеру як чогось незмінного. Він упевнений, що люди впродовж свого життя стають несхожими на себе самих. Унаслідок визнання принципу розвитку характеру, його змінюваності особливу роль у Л. відіграють якості "набуті".

Л. не має справи з людиною загалом. Услід за Ж.Б. Мольєром, у першу чергу він приділяє велику увагу приналежності людини до певного соціального стану. У зв'язку з цим дуже суттєвою для нього є тема багатства та бідності, майнових контрастів, яка щонайтісніше переплітається з темою станової ієрархії та юридичної нерівності. Особливо важливою для Л. є думка про відмінності, які існують у суспільстві поміж привілейованими станами та переважною більшістю простолюду, позбавленого привілеїв: між дворянами, вельможами, міністрами, чиновниками, з одного боку, і людьми низького стану, з іншого.

Усі способи збагачення Л. вважає "негарними", пов'язаними із казнокрадством, обманом, розоренням інших. Люди, заклопотані корисливістю та збагаченням, "навіть не є людьми", переконаний автор *"Характерів"*. Заперечення Л. багатства та вельможності, введення у зображуваний світ образів вельможі та простолюдина, багатія та бідняка додають додаткового смислу його ідеальному образові мудреця, типового для класицистичного світосприйняття. Невипадкові зауваження Л. про те, що при дворі не потрібні розум і здібності, оскільки їх замінюють ґречність, уміння підтримувати розмову і т. п., що багатий дурень — аж ніяк не виняток. Мудрець для Л. не лише той, хто розумний, а й той, хто працює. Працелюбність — невід'ємна ознака мудреця. Вона зближує його з "людиною з народу", із селянином, оскільки головний зміст життя останнього — праця. Тяжіння Л. до Просвітництва (причому в його радикальній, руссоїстській формі) тут особливо помітне.

Думка про недостатність для "мудреця" його інтелектуальних переваг посилена міркуванням про "сановників" і "розумних людей". Розрізняючи тих, у кого "немає нічого, крім сану", і тих, у кого "немає нічого, крім розуму", Л. протиставляє тим і іншим "доброчесну людину". У другому розділі *"Характерів"* письменник розмірковує про "героїв", які трапляються і поміж суддів, і поміж учених, і поміж придворних. Але ні герой, ні велика людина не дорівнюються, на думку Л., до "справді моральної людини". Моральність як етична чеснота стає у *"Характерах"* головним мірилом поведінки. Л. вважає шляхетним лише те, що позбавлене егоїстичного, а справжньою великодушністю — те, яке невимушено, м'яко та сердечно, просто і доступно "спонукуване добротою".

Проте, попри все, долю людини Л. уявляє настільки безрадісною, що знайомство з нею, на його думку, може лише знеохотити до життя.

Письменник сумнівається також і в могутності розуму, не вірить у його здатність керувати людською поведінкою. Замолоду, стверджує Л., людина живе інстинктами; у зрілому віці розум розвивається, але його зусилля виявляються марними через пристрасті, природжені вади; у старості розум працює на повну силу, але він уже пригнічений роками невдач і злигоднів, підточений тілесною неміччю. Змінюються, вважав письменник, лише одяг, мова, манери, смаки, а людина залишається злою і непохитною у своїх розпусних намірах. Автор *"Характерів"* вважає, проте, що не слід "обурюватися" з того, що люди егоїстичні, невдячні, несправедливі, пихаті, — "такою є їхня природа". А якщо так, то й боротьба із цим позбавлена сенсу.

Замирення з дійсністю набуває у *"Характерах"* рис традиціоналізму. Розмірковуючи, наприклад, про всесилля грошей у сучасному суспільстві, Л. оголошує це всесилля абсолютним, не зумовленим конкретними обставинами, посилаючись на багатіїв, котрі панували над людьми ще в античному світі. Риси традиціоналізму в *"Характерах"* тісно пов'язані із закликами Л. "вилікуватися від ненависті та заздрості". Людина повинна відмовитися від схиляння перед вищими рангами, від плазування та приниженості. Але заклики до почуття власної гідності, до гордості перемежовуються з висловлюваннями про марність боротьби за якісь зміни. Слід задовольнятися тим, що є, стверджує автор.

Особливого смислового відтінку набуває у зв'язку з цим і образ носія мудрості у Л. Мудрість повинна замирювати з успіхами "злих", з відданням переваги негідним. Мудрість мудреця — у дотриманні нейтралітету. Він повинен обмежитися роллю глядача.

Строга логічність викладу думок, типізація, узагальнення, риторичність, урочистість стилю — такі характерні риси книги Л., яку важко співвіднести з якоюсь певною формою чи жанром. У ній химерно поєднуються портрет і афоризм, моральне повчання і літературна критика, діалог і новела, політична сатира й утопія. Усі ці різноманітні літературні форми, використані останнім великим класицистом XVII ст., покликані якнайповніше розкрити основну загальну ідею його *"Характерів"* — пізнання звичаїв багатьох людей.

Тв.: Рос. пер. — Характеры, или Нравы нынешнего века. — Москва–Ленинград, 1964; Характеры // Ларошфуко Ф. де. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. де. Характеры. — Москва, 1974.

Літ.: Лабрюйер. "Характеры" // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Хатисова Т.Г. "Характеры" Лабрюйера // Вопр. творч. истории лит. произв. — Ленинград, 1964; Garapon R. Les Caractères ge La Bruyère: La Bruyère au travail. — Paris, 1978; Lange M. La Bruyère: Critigue des conditions et des institutions sociales. — Genève, 1970; Van Delft L. La Bruyère moraliste: Quatre études sur les Caractères. — Genève, 1971.

За Д. Обломієвським



ЛАҐЕРКВІСТ, Пер Фабіан (Lagerkvist, Pär Fabian — 23.05.1891, м. Вексьо — 11.07. 1974, Стокгольм) — шведський письменник, лауреат Нобелівської премії 1951 р.

Син залізничника та селянки, вивчав історію мистецтв в університеті Упсали (1911–1912). 1940 р. став членом Шведської академії, 1951 р. отримав Нобелівську премію. Значний вплив на світосприйняття Л. справила Перша світова війна, яка переконала його на ціле життя в абсурдності всього, що відбувається у світі. Відмова від попередніх ілюзій, відчай і нерозуміння суті того, що відбувається, відобразились у його першому циклі новел *"Залізо й люди"* ("Järn och Människor", 1915) та збірці віршів у прозі *"Страх"* ("Ångest", 1916). Його творчий метод цього часу близький до експресіонізму.

У 10-х рр. XX ст. Л. був пов'язаний з ліберальними виданнями, але власне політикою не займався: його понад усе хвилювали проблеми добра та зла, їхні боротьба і сутність. Під безпосереднім впливом А. Стріндберга він написав маніфест *"Сучасний театр"* ("Modern Teater", 1918). Л. вважав за необхідне відмовитися від копіювання дійсності, притаманної реалізму та натуралізму, від "обволікання ясних контурів реальності легким і прозорим туманом", характерного для символізму. Він закликав до яскравої виразності алегорії, її однозначної умовності, до використання лейтмотивів, здатних чітко окреслити авторську позицію.

Особливо значна з ідейного та художнього поглядів апокаліптична драма *"Остання людина"* ("Sista människan", 1918). Чоловік з жіночим іменем Гама і жінка з чоловічим іменем Вюр, що, на думку автора, мало вказувати на знищення різниці між статями, оточені неповноцінними істотами — це Розслаблений, Одноногий, Божевільний. Хори мерців у фіналі благають Бога не відроджувати на Землі життя після смерті останньої людини. Апокаліптичним жахом віє від цього твору, практично позбавленого сюжету у звичному розумінні слова, де сам час ніби зупинився разом із завершенням життя Землі. Але не всі драми Л. настільки умовні та узагальнені. У *"Воскреслій людині"* ("Han som fick leva om sitt liv", 1928) у побутових ситуаціях, хоча теж з принциповою настановою на умовність, головний герой, котрий убив кохану жінку, отримує можливість прожити ще одне життя.

Його друге земне існування доводить, на думку автора, що ніщо не минає для людини безслідно: під час свого другого існування він має зберегти пам'ять про перше, і це стає причиною його нових злочинів і зруйнування щастя.

Роман *"У світі гість"* ("Gast hos Verkligheten", 1925) відкрив низку визначних прозових творів Л. Він автобіографічний і водночас не лише відтворює шлях формування душі хлопчика і юнака, котрий став згодом письменником, а й досліджує важливі для автора проблеми віри та розчарування у ній, буденності існування за раз і назавжди встановленими звичаями та зруйнування стереотипів. У нотатках і нарисах, присвячених питанням літератури, Л. зізнався: "Я виріс у сім'ї, де літературу не просто зовсім не знали, а й, не знаючи, ще й зневажали". Його близькі, люди віруючі, в домі яких була тільки Біблія, читання будь-яких книжок вважали гріхом, а їхнє писання — "безглуздим і обурливим". Л. своїм гаслом зробив слова: "Піддавай усе сумніву. І тоді навчишся вірити у все. Я шукаю світло. Щоби знайти справжню віру в життя. Повірити, що життя є добром". Він дійсно став шукачем істини, шукачем добра, і тому такими непримиренними до будь-якого прояву зла є його книги. Вони позбавлені сюжету як такого, оскільки інтригу автор вважає безглуздям, якщо вона лише задля інтриги; він натомість прагне "написати книгу, до якої входитимуть роздуми, афоризми, не для того, аби сповістити істину, а щоб шукати різні її грані, зробити багатшою, людянішою". Однак людяності у навколишньому світі він не бачить, і передбачає майбутній розгул насильства, дегуманізації, демагогії та відвертої звірячої ненависті до всього доброго, гуманістичного. Так з'явився його унікальний роман *"Кат"* ("Bödeln", 1933). Рік написання досить знаменний — це рік перемоги фашистського путчу в Німеччині.

У цьому своєрідному романі, де інтрига замінена двома картинами у двох шинках різних епох, наявні два часові плани, які поєднані одним спільним героєм — катом, істотою позачасовою. Кат сидить незворушно, втупивши важкий погляд у темряву. У середньовічному шинку до нього ставляться як до носія не лише злого, а й доброго начал: він вершить суд за велінням закону, він своєю чаклунською силою іноді допомагає невиліковно хворим. Ця постать оточена страхом і шанобою водночас. У німецькому ресторані XX ст. кат — це "шикарний хлопець". Літній чоловік у військовій формі, проходячи пружним кроком (таким автор бачить переможного фашиста), звертається до ката зі словами схвалення: "Чудово, що буде порядок, пане кате! Народ став безсовісний, час... його приструнчити!" Відвідувачі, які оточують ката, балакають про те, що "насильство є виявом найвищих не лише фізичних, а й духовних сил людства", що "інакодумців слід каструвати", що надзвичайно приємно бути присутнім під час "ґрунтовного побиття непокірних. Відчуття таке, ніби ти береш участь у вихованні людства для нового, вищого життя, у його вдосконаленні".

Змушуючи своїх героїв висловлюватися, Л. демонструє їхнє розумове убозтво, а не лише жорстокість. Демагогія і славослів'я насильства як форми життя та його норми сягають апогею у вигуку натовпу: "Слава вбивцям! Слава вбивцям!" Таке гасло цілком логічне у світі абсурду. Завершується роман монологом ката, який втомився від своєї ролі. Розіп'явши того, хто називав себе Спасителем людства, кат звернувся до його батька-Бога з проханням звільнити його від посади ката, але Бог німував. І кат повернувся до своїх обов'язків. Він збагнув, що розіп'ятий не був сином Божим, бо той виявився надто слабким, аби врятувати людство. "Я ваш Христос, — заявляє кат, — із катівським тавром на чолі! Посланий вам згори! Задля ворожнечі на землі та людського потягу до зла!.. І мене ніколи не розіпнете!.. Я прагну того часу, коли ви будете стерті з лиця землі і моя рука нарешті опуститься". Л. довів свою думку до логічного кінця — цим людям потрібен не носій любові та миру — не Христос, а квінтесенція насильства — кат, це їхній новий бог. Ідеологію фашизму Л. викриває силами свого гротескового, сатиричного та патетичного водночас мистецтва. *"Кат"* мав і сценічний варіант. Драма за цим романом обійшла чимало театрів світу.

Другий етапний твір Л. *"Карлик"* ("Dvärgen", 1944) також навіяний подіями світової війни. Проте тут автор намагається розв'язати загальнолюдські проблеми, не пов'язані безпосередньо з ідеологією насильства і фашизму. Місце дії — Італія епохи Відродження, але її конкретних прикмет не подається. Тема війни хоч і присутня у творі, але підпорядкована проблемі пошуків істинного, сутнісного та гаданого, виявленню зовнішнього, розбіжності поміж словом, виразом обличчя та значенням цього слова і погляду. А ця розбіжність пов'язана безпосередньо з пошуками сенсу життя, з однозначністю та багатозначністю явищ, міркувань і характерів, а також людських почуттів. Приблизно в цей час Л. писав: "У творі, як у житті, все перемішано — смішне, патетичне, грубе, — немає однозначності, немає символів, а є життя. Щирість, безпосередність". Встановлювати зв'язок з Вічністю, із Сущим Л. прагнув усе життя, і його пошуки визначили зміст *"Карлика"*, де, як і в *"Катові"*, немає сюжету у звичному розумінні, а є створений автором щоденник герцогського карлика, котрий фіксує як свої вчинки, так і власні спостереження та роздуми.

Встановлюється майже нерозривний зв'язок між карликом і його герцогом. Карлик при цьому зауважує, що кожна людина має свого карлика, який висовується назовні у найнесподіваніших ситуаціях. Так створюється уявлення про подвійну істоту, в якій усі бачать людину, але не завжди зауважують її карлика. Людина може видаватися розумною, захопленою високими ідеями, може вдавати із себе борця за справедливість і гуманність. Її карлик, позбавлений людської здатності одночасно висловлювати своїм поглядом декілька настроїв і думок, мати одночасно декілька суперечливих бажань, розпізнає майже всі приховані наміри свого пана і виконує навіть те, що людина не висловила вголос. Це невисловлене завжди приховує антигуманний або злочинний первні. Роздвоєність притаманна тут не лише герцогу, котрий має свого карлика — своє друге "Я", а й великому маестро Бернардо, котрий пише дивовижні полотна, працює над своїм шедевром "Таємна вечеря", але завжди невдоволений своїми картинами і вважає їх незавершеними, хоча всі переконані, що краще зробити неможливо. Той самий Бернардо малює Мадонну, використовуючи портрет дружини герцога, відомої своєю аморальністю, і люди моляться їй, як своїй захисниці. Бернардо ще й визначний механік: під час війни він створює для герцога креслення машин, які, коли б вони були побудовані, так безжально знищували б людей на полі бою, що самому карлику, позбавленому сентиментальності, стає моторошно. Чи не великий Леонардо да Вінчі слугував прототипом маестро? Тоді й у душі художника є свій карлик. І карлика позбутися неможливо — його доводиться лише на певний час виганяти після очевидних виявів жорстокості.

"Кат. Карлик. Паломник. Три іпостасі мандрівної людини", — писав Л. Кожен є паломником усе своє життя, бо, мандруючи життям у просторі та часі, людина стає сама собою і наближається до істини. Невипадково свій перший роман він назвав *"У світі гість"*. Задумуючи відтворити історію розвитку людини, пошуки нею істини, Л. написав триптих на сюжети з історії християнства *"Варавва"* ("Barabbas", 1950), *"Сивілла"* ("Sibyllan", 1956) і *"Смерть Агасфера"* ("Ahasverus död", 1960). Усі ці твори автобіографічні, але не схожістю подій, а близькістю шляхів до духовного руху особистості. Триптих позбавлений умовності, але в ньому події віддалені на тисячоліття і тому дають більше можливості глянути на них збоку. При цьому не варто забувати, що Л. не прагнув відтворити реальні факти життя Сивілли чи Варавви, а з допомогою цих людей далекого минулого допомогти собі та своїм сучасникам пізнати самих себе.

Осмислення і переосмислення ідей християнства було наявне вже в романі *"У світі гість"*. Воно зберігається упродовж усієї творчості Л. (напр., збірка *"Злі саги"* — "Onda sagor"), бо пошуки істини — це основа всього створеного ним. Тема кохання не основна у творах Л.-філософа, але йому належать слова: "Кохання — єдина цінність. Все інше лише куліси, лише сцена". Створюючи *"Маріамну"* ("Mariamne", 1967) на біблійний сюжет, письменник розмірковував: "Кохання повинно бути глибоким і загальним, як усе найбільше, найвище і найсвятіше у житті, — воно існує як дивовижна мрія, воно не витримує дійсності, пробудження. Але воно є". Загальність у поєднанні з тендітністю найбільшого і найвищого почуття стала змістом трагічної історії прекрасної, благородної та гордої Маріамни, котра зуміла вдихнути справжні почуття страшному у своїй жорстокості царю Іроду і на деякий час пом'якшити його серце. Водночас це й глибоке психологічне дослідження двох цілком різних душ.

Складним був шлях письменника, дуже несхожі форми його творів, але він шукав світло і намагався допомогти іншим знайти його.

В Україні окремі вірші Л. переклала Г. Кирпа. Твори Л. (*"Кат"*, *"Карлик"*, *"Варавва"*, *"Паломник"*, *"Маріамна"*) у перекладі О. Сенюк увійшли у книгу *"Маріамна"* (1988).

Тв.: Укр. пер. — Після літньої зливи // Поклик. — К., 1984; Маріамна. — К., 1988. *Рос. пер.* — В мире гость: Повести. Рассказы. — Москва, 1972; Карлик: Роман, повести, рассказы. — Москва, 1981; Собр. соч.: В 2 т. — Харьков, 1997.

Літ.: Звєрєв О. Повірити, що життя — це добро // Лагерквіст П. Маріамна. — К., 1988; Неустроев В.П. Л.-ра Сканд. стран (1870—1970). — Москва, 1980.

Г. Храповицька



ЛАҐЕРЛЕФ, Сельма Оттілія Лувіса (Lagerlöf, Selma Ottiliana Lovisa — 20.11. 1858, Морбакка — 16.03. 1940, там само) — шведська письменниця, лауреат Нобелівської премії 1909 р.

Л. народилася в сім'ї власників маєтку Морбакка у провінції Вермланд. Її батько був відставним військовиком, мати — вчителькою. Змалку вона поринула у світ народних казок і легенд, які розповідали їй та її братам і сестрам бабуся та няня. Сельма була особливо уважною слухачкою, оскільки у три роки її розбив параліч, і вона не могла гратися, як усі діти. Лише після тривалого лікування у шпиталі Стокгольма 1867 р. їй повернули здатність рухатися. Вона пристрасно захоплювалася

книжками: читала шведів Е. Теґнера, К. М. Бельмана, данця Г. К. Андерсена, англійців В. Скотта й Т. Майн Ріда. Їхні твори переносили її у чарівний світ вимислу. Про своє життя та захоплення вона писала в новелі *"Казка про казку"* ("En saga om en saga", 1908), де помітний вплив Г. К. Андерсена, який назвав книгу про себе *"Казка мого життя"*, у книгах *"Морбакка"* ("Mårbacka", 1922), *"Мемуари дитини"* ("Ett barns memoarer", 1930), *"Щоденник"* ("Dagbok", 1932).

Письменниця зізнавалась, що бажання присвятити себе літературі виникло в неї ще у семилітньому віці; їй все здавалося, що прийде хтось розумний і добрий, хто прочитає написане нею і видасть. Але складні умови життя, розорення сім'ї, якій довелося продати Морбакку, змусили її вступити в Учительську семінарію (1882–1885), закінчивши яку вона стала працювати в школі у невеличкому селищі Ландсткруна (1885–1895). Усі ці роки вона намагалася писати. Але це був час панування у літературі реалізму, а ті враження, які тіснилися в її голові, не вкладалися в жорсткі рамки реалістичного аналізу сучасності. Але якось Л. дала собі волю та написала дві новели, у яких оповідь набула романтичної яскравості, емоційної насиченості, і до них увійшов той елемент фантастики, який зберігся у її свідомості під впливом казок, що їх вона почула в дитинстві і які жили усі ці роки в її душі.

У 1890 р. газета "Ідун" оголосила конкурс на кращу новелу. Л. вирішила взяти участь, але важко було знайти час, вільний від занять, а тут ще їй довелося поїхати в гості, й лише за останню ніч оголошеного терміну вона зуміла завершити розпочате. Несподівано для самої себе вона здобула першу премію і пропозицію продовжити працю. Друзі дали їй пристановище і звільнили від тягаря вчительської праці. Так вона змогла завершити розпочате, і 1891 р. з'явився її перший і найзнаменитіший твір *"Сага про Єсту Берлінґа"* ("Gösta Berlings saga"). Назвати ці 36 новел, об'єднаних образом головного героя, позбавленого сану священика Єсти Берлінга, романом неможливо — це відтворення минулого Швеції, в якому органічно поєднуються реальність і казковий колорит з усіма його надприродними подіями. Це дійсно сага — сказання. Сам образ головного героя трансформувався з оповіді батька письменниці про якогось молодика, надзвичайно веселого, здатного розважити будь-яку компанію, чарам якого не могла протистояти жодна жінка; згодом він став пастором. У письменниці він отримав своє ім'я, а його пасторська кар'єра розпочалася ще до перших сторінок *"Саги"*.

На перших сторінках Єста постає пастором-п'яницею, котрому доводиться самому покинути свою парафію, він опускається до того, що пропиває санчата з мішком борошна, довірені йому голодною дитиною. Протверезівши, обдертий, без копійки в кишені, голодний, герой розуміє, що мусить сам себе стратити за цей непрощенний злочин: лягає в замет, аби там замерзнути. Його вирятовує майорша з Екебю — найбагатша і найвладніша жінка в околиці. Він поселяється в неї у т. зв. "кавалерському" корпусі, де живуть пани, які з тих чи інших причин опинилися на марґінесі життя. Майорша дає їм прихисток, їжу й одяг. Кожен з її кавалерів — особистість, у кожного є своє нереалізоване покликання. Але жодною працею вони не можуть займатися — лише танцювати на балах, якщо ще зберегли силу, розповідати цікаві історії, а то й просто дурити наївних мешканців околиці. Над усіма верховодить Єста.

Дія починає стрімко розгортатися з тієї миті, коли у різдвяну ніч до кавалерів приходить нечистий і вони вирішують за його намовою прогнати з Екебю майоршу і заправляти усім самим. Єста підписує своєю кров'ю договір із чортом. *"Сага"* розповідає тепер про спокуту, якої зазнає сама майорша, про непросте вирішення питання про вину і каяття, про відповідальність і марнотратництво, про важку працю і тих, хто своїм неробством позбавляє простий люд заробітків. Кавалери, які запанували в Екебю, розорили всю околицю, зупинили працю на всіх заводах і кузнях, нечувана посуха зробила ще гіршим становище простих людей, які вирішили знищити непутящих кавалерів.

Складно і водночас логічно розкривається характер Єсти у різних ситуаціях: здавалося би, непутящий гультяй стає носієм і захисником справедливості. Письменниця показує, як у Єсті росте почуття відповідальності не лише за себе, а й за свій край, свій народ.

Чимало сторінок *"Саги"* присвячено прекрасним жінкам, "ніжним, як білченята", здатним запалити у чоловіках пристрасне почуття і готових до самопожертви. Кохання в цьому романі спочатку виникає як легка гра, завдячуючи Єсті, але завжди набуває високого гуманістичного звучання. В основі цього твору лежить ідея милосердя: на питання про те, яка її улюблена чеснота, Л. відповідала: милосердя. Але милосердя в неї обов'язково поєднується з працею. У фіналі Єста від імені всіх кавалерів відрікається від можливості бути спадкоємцями майорші Екебю, адже неробство знову розбестить їх усіх. Він обрав для себе можливість трудитися на своєму маленькому наділі, а для своєї дружини, колишньої графині, — лікувати навколишніх мешканців.

Друга найголовніша думка письменниці теж знаходить відображення в усіх ситуаціях твору: вона вважала, що найбільшим нещастям є здатність чи можливість ранити почуття інших людей. Більшої уваги до людського почуття, до

його вразливості, аніж у *"Сазі"*, важко віднайти у світовій літературі. Можливо, через це та ще й тому, що світ природи в ній так само одухотворений, як і людський, *"Сага"* стала одним із найвідоміших творів кінця XIX ст.

Своєрідні не лише мова та колорит *"Саги"* — незвичний спосіб змалювання характерів. Письменниця не досліджує їх, виникають лише ніби шкіци чи образи далекого минулого, закриті пеленою часу, що спливають у свідомості оповідачки. Але це не вада, а в дусі часу апеляція до творчого сприйняття твору читачем. Із *"Сагою"* Л. у шведській літературі утвердився неоромантизм, а в духовному житті ще раз заявив про себе християнський гуманізм, у дусі якого вирішуються найскладніші та нерозв'язні в реальності суперечності.

"Сагою" не вичерпалися історії про кавалерів — письменниця ще неодноразово зверталася до них у своїх новелах, що долучаються до головного твору. Становище бідняків рідного Вермланда, та й усієї Швеції, змусило письменницю пильніше придивитися до ідей соціалізму. Роман *"Чудеса Антихриста"* ("Antikrists mirakler", 1897) поєднує ідеї християнського гуманізму із соціалізмом, але успіху твір не мав ніде. Безрадісна доля селян-сектантів, які вірять у нове пришестя Месії, стала матеріалом роману *"Єрусалим"* ("Jerusalem", 1901—1902).

Другим найвизначнішим і унікальним твором Л. стала *"Чудесна мандрівка Нільса Гольґерсона з дикими гусьми по Швеції"* ("Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige", 1906—1907), задумана як підручник для учнів першого класу. У формі, доступній для дитини, і водночас цікавій, позбавленій академічної нудьги та повчальності, письменниця розповідає про історію Швеції, її географію, етнографію, життя тваринного та рослинного світу. Усе це стало можливим завдяки тому, що наукові дані вміщені в казці про злого та лінивого хлопчика Нільса, сина незаможних селян, котрий, пожартувавши з домовика, був настільки зменшений у розмірах, що став не більшим за жабу. Трапилося це напровесні, коли над будинком Нільса пролітали дикі гуси і до них вирішив пристати домашній гусак Мартін, вчепившись за шию котрого і намагаючись затримати його вдома, вирушив у подорож і сам Нільс, анітрохи того не бажаючи. Подорож завершується пізно восени. За цей час Нільс, який, ставши крихіткою, вивчивши мову всіх птахів і звірів, під керівництвом старої мудрої гуски Акки поступово доходить до розуміння того, що головним для будь-якої живої істоти, і для людини особливо, є турбота про інших і допомога іншим.

Жорстокий і лінивий хлопчина, котрий раніше із задоволенням висмикував з-під матері, котра доїла корову, ослін чи тягнув за хвіст кота, всі літні місяці лише тим і займається, що рятує кого-небудь із звірів чи птахів. І відбувається це не тому, що йому так велять робити, а тому, що інакше він просто не може чинити, бо бачить навколо себе саме таке ставлення всіх добрих звірів і птахів до всіх інших звірів і птахів. Не роздумуючи про це, він починає сприймати турботу про інших і допомогу іншим як щось само собою зрозуміле.

Моральне переродження Нільса відбувається одночасно з тим, як він дедалі більше дізнається чимало цікавого про свою країну та свій народ. Книга спричинила бурхливу полеміку, деякі критики вважали її шкідливою, оскільки письменниця не ставила перед собою завдання виховання людини в дусі християнської релігії, вона наділяла тварин невластивими для них рисами, погрішила десь проти точних наукових даних. Але самі діти високо оцінили її твір, а влітку 1907 р. після виходу друком книги Л. обрали членом Упсальського університету, 1909 р. вона стала лауреатом Нобелівської премії, а 1914 р. була удостоєна честі стати одним із вісімнадцяти членів Шведської Академії.

Письменниця важко пережила події Першої світової війни, відгукнувшись на них романом *"Вигнанець"* ("Bannlyst", 1918). 1914 р. вона знову звернулася до життя простого народу Швеції, дослідивши психологію селянина в романі *"Король Португалії"* ("Kejsaren av Portugallien"). За глибиною психологічного аналізу роман порівнювали з романами Ф. Достоєвського. Найвизначнішою в пізній творчості Л. стала трилогія про Левеншельдів — *"Перстень Левеншельдів"* ("Löwensköldska ringen", 1925), *"Шарлотта Левеншельд"* ("Charlotta Löwensköld", 1925), *"Анна Сверд"* ("Anna Svärd", 1928) — історичний роман про п'ять поколінь.

Йдучи в руслі європейської літератури кін. XIX — поч. XX ст., коли історії родин стають у літературі доволі розповсюдженим явищем, Л. створила особливий тип історичного роману, де історія держави є лише дуже віддаленим тлом для розвитку подій, пов'язаних з вигаданими героями, які передають особливості психології епохи, специфіку побуту, переконань і вірувань. Тут представлені три історії родин селян, шляхтичів і міщан, що розвиваються паралельно. Є тут і тема злочину та покарання, що об'єднує всіх героїв, таємні передбачення і прокляття, котрі збуваються упродовж життя низки поколінь. Письменниця, з дитинства пов'язана з народними повір'ями, тут притримується поглядів, що відобразилися в легендах. Однак над усім стоїть добра воля людини, любов, здатна перемогти лицемірство, корисливість та егоїстичний інтерес. Розвиток характерів головних героїв, як звичайно в Л., йде шляхом здобуття духовної самостійності та милосердя. Чимало

тем *"Саги"* виникають і тут. Проблеми історії стають під її пером проблемами гуманізму.

В останні роки життя у складних міжнародних подіях Л. залишилася вірною гуманістичній спрямованості своєї творчості та життя і виступила проти расизму і фашизму.

В Україні окремі твори Л. переклали І. Франко, Дніпрова Чайка, З. Левицька, Н. Романович, О. Сенюк.

Тв.: *Укр. пер.* — Королеви Півночі. — К., 1911; Різдвяні троянди // Поступ. — 1929. — Ч. 3; Довговічність св. Отця // Поступ. — 1929. — Ч. 4; Хустина Вероніки. — Львів, 1930; Великодня чарівниця // Нова хата.— 1938. — Ч. 8; Письмо на землі // Жіноча доля. — 1938. — Ч. 6–7; Дім Лільєкруни: Розд. з роману // Всесвіт. — 1958. — №5; Сага про Єсту Берлінга. — К., 1971; Чудесна мандрівка Нільса Гольгерсона з дикими гусьми. — К., 1978; Скарбничка цісаревої // Франко І. Зібр. творів. — К., 1980. — Т. 25. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 4 т. — Ленинград, 1991.

Літ.: Брауде Л. Сельма Лагерлеф и мир ее творчества // Лагерлеф С. Собр. соч.: В 4 т. — Ленинград, 1991; Неустроев В.П. Л.-ра Сканд. стран (1870–1970). — Москва, 1980.

Г. Храповицька



ЛАКЛО́, П'єр Амбруаз Франсуа Шодерло де (Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de — 18.10.1741, Ам'єн, деп. Сомма — 5.09. 1803, Таранто, Італія) — французький письменник.

Л. увійшов в історію літератури як автор однієї книги — роману *"Небезпечні зв'язки"*. Він не був професійним письменником. Л. навчався в артилерійській школі, отримав чин лейтенанта, служив у кількох військових гарнізонах, став капітаном. Щоправда, ще в 1777 р. Л. спробував свої сили в царині літератури, на основі роману "Ернестіна" другорозрядної письменниці мадам Рікобоні створивши лібрето комедійної опери, яка не мала жодного успіху.

Із 1769 до 1775 рр. Л. служив офіцером у Гренoблі, одному із французьких гарнізонів. На межі 70–80-х рр. його послали на острів Декс, де зводилися оборонні споруди на випадок війни з англійцями. Вважають, що саме тоді Л. і розпочав писати свій знаменитий роман. Книга мала надзвичайний успіх. Лише за життя письменника вона п'ятдесят разів перевидавалася. Проте, незважаючи на такий тріумф, Л. перестав писати і знову став звичайним офіцером. Відомо, що письменник був холодною за характером людиною, дотепною і зовсім не люб'язною, "високий, худий пан, рудоволосий, одягнутий завжди в чорне". У 43 роки він закохався у юну Соланж Марі Дюперре, сестру французького адмірала, і через певний час одружився. До і під час революції Л. працював секретарем для доручень герцога Орлеанського. З приходом до влади Наполеона він став бригадним генералом і командував артилерією спочатку рейнської, а потім — італійської армій. У 1803 р., коли Л. перебував у корпусі Мюрата в Неаполі, йому доручили оборону Таранта, проте він захворів на дизентерію і помер.

Твір Л. *"Небезпечні зв'язки"* ("Les liaisons dangereuses...", 1782) не вкладається в рамки сентименталізму, хоча цей роман у листах за своїм жанром став подальшим розвитком оповідних прийомів С. Річардсона та Ж. Ж. Руссо. У *"Небезпечних зв'язках"* читач має справу не стільки з оповіддю про події, скільки з передчуттями майбутніх подій, із життєвими планами героїв чи з подальшим аналізом цих подій. Душевні переживання, пов'язані з плануванням подій чи зі спогадами про них, і складають у першу чергу зміст роману.

Оскільки в *"Небезпечних зв'язках"* завжди на першому плані той чи інший стан душі людини, багато персонажів змальовані у романі так само, як герої у романах С. Річардсона чи Ж. Ж. Руссо — не такими, якими вони є насправді, а такими, якими їх уявляють інші. Це надає своєрідної об'ємності. Так, Вальмон — то такий, яким його змальовує президентша де Турвель у листах до пані де Воланж, то такий, яким його уявляють собі Сесіль де Воланж і кавалер Дансені у їхньому листуванні, і т. д. Це або спокусник, котрий розкаявся; або "справді люб'язна" людина, котра робить усе задля інших, людина надзвичайна, з "добрим серцем"; або брехливий і небезпечний розпусник, нечесний і злочинний, жорстокий і злий; або, навпаки, створіння слабке, котре намагається перехитрувати інших, але само потрапляє в капкан. Так само подвоюється і потроюється образ маркізи.

Іншою суттєвою особливістю роману, тісно пов'язаною з традиціями сентименталізму, є різка відмінність у ньому персонажів, почуття котрих несправжні, нещирі, від тих, чиї почуття справжні. Перші грають роль, а другі виражають те, що справді відчувають і усвідомлюють. До перших персонажів належать віконт де Вальмон, спокусник юної дівчини Сесіль де Воланж і заміжньої жінки — президентші де Турвель; а також маркіза Мертей, котра надихає його на ці вчинки, щоби помститися майбутньому чоловіку Сесіль — графу де Жеркуру, котрий колись покинув маркізу. До другої групи персонажів належать сама президентша де Турвель, святоблива, доброчесна, котра вбачає у Вальмоні розкаяного грішника, а в самому своєму

коханні до нього — турботу про його душу, а також Сесіль і кавалер Дансені, котрі кохають одне одного чистими і цнотливими почуттями. Сесіль недарма постає в уявленні маркізи нерозумною та простакуватою, а Дансені віконт де Вальмон видається людиною надто нерішучою та совісною.

Дансені приділяє дуже багато місця розповіді про своє почуття. Він палко кохає Сесіль, турбується про неї, переживає. Водночас Вальмон, розповідаючи у листах про свої любовні перипетії, оповідає про них у стилі воєнних реляцій, повідомляючи про те, наприклад, як президентша де Турвель прислала йому "план капітуляції", як особисто він "змусив противника прийняти бій", домігся переваги у виборі місця битви та диспозиції і т. д. Щодо маркізи де Мертей, вона в листах до Вальмона найбільше розповідає не про те, що вона відчуває, а про свої плани помсти, про задуми, наміри, про своє втручання у життя інших людей.

Підкреслюючи відмінність поміж персонажами на кшталт маркізи де Мертей і персонажами на кшталт кавалера Дансені, Л. показує при цьому кінцеву поразку розмислового, раціонального, перемогу природної пристрасті навіть у таких героїв, як маркіза та віконт. У цьому й проявляється сентименталістський аспект роману, що підкреслює примат почуття над розумом, чистоту природи та зіпсутість цивілізації.

Дуже характерним у цьому плані є те, що навіть хитромудрий Вальмон закохується врешті-решт у президентшу де Турвель, котру так довго зваблював. І тільки під впливом маркізи, котра збуджує у ньому почуття ображеного самолюбства, він перемагає своє кохання, фактично насміхаючись із президентші, зраджуючи їй на її очах із куртизанкою. Аналогічний процес виявляє Л. і в маркізи де Мертей. Вона дуже багато розмірковує про роль свідомості у житті, вибудовує всю свою поведінку, підпорядковуючи її розуму. Але й вона опиняється врешті-решт під владою неусвідомлюваного почуття і, забувши про все, ревнує Вальмона до президентші.

"Небезпечні зв'язки" закінчуються катастрофою, дія приводить більшість персонажів або до загибелі, або до нещастя, причому гинуть, зазнають поразки і негативні, і позитивні дійові особи. На дуелі гине віконт де Вальмон, котрого убиває Дансені. Маркіза де Мертей, викрита громадською думкою у своїх злочинних намірах і вчинках, доживає за кордоном, усіма забута. Водночас пані де Турвель, зваблена врешті-решт де Вальмоном, важко хворіє і помирає, а Сесіль де Воланж, збезчещена Вальмоном, іде в монастир. Дансені вбиває на дуелі свого суперника Вальмона, але, втративши назавжди Сесіль, опиняється також поміж переможених. Зло у романі покаране. І водночас носії позитивного начала — пані де Турвель, Дансені та Сесіль — ще недостатньо сильні, щоби остаточно перемогти зло.

Тв.: *Рос. пер.* — Опасные связи. — Москва-Ленинград, 1965.

Літ.: Виппер Ю.Б. Два шедевра франц. прозы XVIII века [о "Манон Леско" аббата Прево и "Опасных связях" Ш. де Лакло] // Виппер Ю.Б. Творч. судьбы и история. — Москва, 1990; [Лакло] // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Манн Г. Шодерло де Лакло // Манн Г. Собр. соч. — Москва, 1959. — Т. 8; Delmas A., Delmas Y. A la recherche des "Liaisons dangereuses. — Paris, 1964; Therrien M.B. Les Liaisons dangereuses: Une interpretation psychologique. — Paris, 1973; Versini L. Laclos et la tradition: Essai sur les sources et la techniqur des "Liaisons dangereuses". — Paris, 1968.

За Д. Обломієвським



ЛА́КСНЕСС, Гальдоур Кільян (Laxness, Halldór Kiljan; автонім: Ґвюдйоунсон, Гальдоур — 23.04.1902, Рейк'явік — 8.02.1998, там само) — ісландський романіст, лауреат Нобелівської премії 1955 р.

Один із найвидатніших, на думку О. Фадєєва, художників сучасності, Л. народився 23 квітня 1902 р. у Рейк'явіку у родині інспектора на будівництві доріг. У 1905 р. родина перебралася на викуплену батьком ферму поблизу Рейк'явіка, що називалася Лакснесс ("півострів лосося"). Пізніше ця назва стане літературним псевдонімом письменника. Початкову освіту Л. здобув у місцевій школі, потім навчався у столичному професійно-художньому училищі, а в 1918–1919 рр. продовжив освіту у вищій народній школі, яку, проте, не закінчив, захопившись літературною творчістю. У 1919 р. Л. здійснив мандрівку по Скандинавських країнах, у 1921 р. — по Німеччині й Австрії, а в 1922 р. — поїхав у Францію, де познайомився із сюрреалізмом. У 1923 р. Л. перейшов із лютеранської у католицьку віру і обрав псевдонім Л. Упродовж 1928–1929 рр. він жив в Америці та Канаді. У 1932 р. письменник відвідав СРСР, у 50-х рр. очолював товариство "Ісландія – СРСР". Помер письменник 8 лютого 1998 р.

Свій перший роман *"Дитя природи"* ("Barn náttúrunnar") Л. написав у 1919 р. Це дещо сентиментальна розповідь про ісландця Рандвера Оулафсона, котрий, хоча й розбагатів в Америці, куди його закинула доля, але не знайшов там душевного щастя. Він повертається на батьківщину, де намагається повернути втрачений

душевний спокій у сільськогосподарській праці та коханні до звичайної селянської дівчини. У ранній період творчості Л., позначений сюрреалістичними захопленнями (1919–1931), домінують автобіографічні мотиви, перемежовані з філософськими роздумами письменника над проблемами сучасної йому культури, естетики, релігії тощо: філософський трактат *"Червоний зошит"* (1921) — роздуми над філософськими й естетичними концепціями А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Г. Брандеса, Г. Ібсена, Ж. Ж. Руссо, Л. Толстого та ін.; прозова збірка *"Деякі історії"* ("Nokkrar sögur", 1923); роман *"Біля підніжжя священної гори"* ("Undir Helgahnúk", 1924), у якому йдеться про дитинство ісландського хлопчика і порушено проблему пошуків Бога та свого місця у житті; релігійна праця *"З католицького погляду"* ("Kajrolsk vi Shorf", 1925). На початок 20-х рр. припадає й робота Л. над автобіографією *"Я дім залишив"* ("Heiman eg for") і романом *"Між жорнами"*, який, за задумом Л., повинен був символічно виразити "історію душі" письменника, його місце між церквою і сучасною культурою. Центральним твором цього періоду став роман *"Великий ткач із Кашміра"* ("Vefarinn miklifra Kasimir", 1925). В його основі — сага "про великого ткача, котрий мав мудрість дванадцяти королів" і котрий створив "тканину життя і духу". Вісім книг, розділених на сто розділів, нагадують "Божественну комедію" Данте, з її картинами реального життя і містикою, з чіткою послідовністю подій і філософськими відступами. Дія роману відбувається в Ісландії та Італії, у центрі твору — Стейді Едліді, котрий наділений автобіографічними рисами і протиставлений буржуазному суспільству. За словами самого автора, в романі "розмежовані дві різні культури", порушено проблему самотності, трагедії людської душі.

Другий період творчості Л., що тривав упродовж 30-х рр., відкриває роман, що приніс письменнику світову славу, — *"Салка Валка"* ("Salka Valka", 1931–1932). Роман складається з двох частин — "Ти чиста виноградна лоза" і "Птах на березі". Події твору відбуваються в невеличкому рибальському селищі Осейрі. У центрі роману — історія Сігурліни Йоунедоттір та її позашлюбної доньки Сальвор Вільгердур, котру прозивають Салкою Валкою, подана на тлі широкої панорами важкого життя ісландських рибалок у 20-х рр. XX ст.

У книзі нарисів *"Шлях на Схід"* ("I Austurvegi", 1933) Л. ділиться враженнями від свого перебування в СРСР і про те, що ця поїздка допомогла йому краще зрозуміти класову структуру суспільства і психологію різних груп селянства.

У художній формі цей досвід був втілений у романі *"Самостійні люди"* ("Sjálfstett folk", 1935). Основна соціально-філософська концепція його роману пов'язана з ідеєю "самостійності" селянина, котрий мріє про власний клаптик землі та хутір, але жорстоко розчаровується у своїх ілюзіях. Такими героями в романі виступають фермер Гудб'яртур Йоунсон або просто Б'яртур (тобто "світлий") та його донька Соуліля ("сонячна лілія"). Після опублікування цього роману у США за Л. закріпилася слава найвизначнішого з ісландських письменників. Завершальним твором другого періоду творчості Л. стала тетралогія *"Олафур Карасон Льйосвікінг"* (*"Світло світу"*, 1937; *"Замок в Сомерланді"*, 1938; *"Дім Освальда"*, 1939; *"Краса неба"*, 1940). Це епічна сага про бідного поета Олафура, стрижнем якої є конфлікт між любов'ю поета до краси та його неприйняттям соціальної несправедливості. Документальною основою роману стали щоденники та біографія поета Магнуса Яльтасона (1873–1916). Особисто Л. вважав його своїм найкращим романом.

Центральним твором 40-х рр. стала романна трилогія *"Ісландський дзвін"* ("Íslandsklukkan", 1943), на думку критики, "найбільш ісландська з книг Лакснесса". Це історичний твір, події якого відбуваються в XVII ст., у період данського панування в Ісландії. У центрі зображення — формування національної свідомості, духу патріотизму в кращих представників ісландської нації, героїчна боротьба народу з іноземними поневолювачами. У творах 40–60-х рр. Л. звернувся до соціально-політичної дійсності, до проблем, що хвилювали тогочасну ісландську громадськість: роман-памфлет *"Атомна база"* ("Atómstöđin", 1948), у якому з "лівих" і навіть комуністичних позицій письменник критикує моральний занепад Ісландії після Другої світової війни і наголошує на необхідності такої політичної позиції для країни, яка б виключила потенційну можливість перетворення Ісландії у театр військових дій; роман *"Ґерпла"* ("Gerpla", 1952) — сатиричне спростування войовничого духу, притаманного і духу вікінгів, і сучасності; романи *"Літопис хутора Бреккукот"* ("Brekkukotsannál", 1957) — протиставлення "двох співців" і двох шляхів у мистецтві, один з яких уособлює бідний, але чесний юнак Аульфгрімур, а інший — багатий артист Гардар Хоулм, котрий продає себе заради реклами; *"Повернений рай"* ("Paradísarheimt", 1960) — про долю ісландських переселенців у Північній Америці (герой роману Стенер Стенсон потрапляє в середовище мормонів, але, незважаючи на тиск і важкі життєві випробування, не зраджує своїй вірі); *"Християнство біля підніжжя льодовика"* ("Kristnihald undir jökli", 1968). У художньому аспекті твори Л. цього періоду позначені прагненням до художніх експериментів, модерніст-

ських пошуків, обумовлених переконаністю письменника у кризі реалістичної форми.

Ці самі тенденції притаманні і драматургії Л. цього періоду: *"Срібний місяць"* ("Silfurtúnglið", 1954), *"Кам'яна труба"* ("Strompleikurinn", 1961), *"Трикотажне ательє"* ("Prjónastofan sólin", 1962), *"Бенкет із засмаженими голубами"* ("Dufnaveislan", 1966). Активна громадсько-політична та літературна діяльність Л. з початку 50-х рр. отримала загальноєвропейський резонанс. У 1953 р. письменник став членом Всесвітньої Ради Миру, лауреатом Міжнародної премії цієї організації, першим у 1953 р. отримав щойно запроваджену премію імені М. Андерсена-Нексе. У 1955 р. Л. була присуджена Нобелівська премія з літератури "за яскраву епічну силу, що відродила велике оповідне мистецтво Ісландії". Крім художніх, Л. написав також значну кількість публіцистичних та літературно-критичних праць: *"Російська казка"* (1938), *"Ісландські поети XVII ст."* (1938), *"Старе та нове про ісландську літературу"* (1939), *"Арена дня"* (1942), *"Письменник і його творчість"* (1942), *"Час поетів"* (1963), *"Приховані місця"* (1972) та ін.

Українською мовою окремі твори Л. переклали Н. Лісовенко, М. Равлюк та ін.

Тв.: Укр. пер. — Самостійні люди. — К., 1959; Дні скальда // Всесвіт.— 1967.— № 10. *Рос. пер.* — Самостоятельные люди. — Москва, 1954; Атомная станция. — Москва, 1954; Летопись хутора Бреккукот.— Москва, 1958; Салка Валка. — Москва, 1959; Исландский колокол. — Москва, 1963; Свет мира. — Москва, 1969; Возвращенный рай. — Москва, 1977.

Літ.: Борисов А. Верность правде // Ин. л.-ра. — 1978. — № 9; Зар. писатели XX века. — Москва, 1972; Крымова Н., Погодин А. Халлдор Лакснесс. — Москва, 1970; Неустроев В.П. Л.-ра Сканд. стран (1870—1970). — Москва, 1980; Неустроев В.П. Лит. очерки и портреты. — Москва, 1983; Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. — Москва, 1992. — Т. 1.

В. Назарець



ЛАМАРТІН, Альфонс Марі Луї де (Lamartine, Alphonse Marie Louis de — 21.11. 1790, Макон, деп. Сона і Луара — 28.02.1869, Париж) — французький поет.

У Л. були підстави згодом написати, що коли він входив у вітчизняну літературу, "тільки й чути було голоси про непоправний занепад, про цілковиту смерть і покійницький холод цієї загадкової діяльності людського духу, що зветься поезією".

І справді, він застав французьку ліричну поезію в тяжкому, ледве не агонізуючому стані. Пануюча в Першій імперії духовна та психологічна атмосфера аж ніяк не сприяла самозаглибленню особистості, зосередженості на житті душі. Цій атмосфері іманентною була класицистична поезія, замішана на риториці та "громадянському пафосі", римовані дискурсії Вольтера та його послідовників. Але це не означає, що романтична поезія Л. виникла на порожньому місці: її появу готувала проза Ж. Ж. Руссо, й, особливо, Ф. Р. де Шатобріана, в якій віяли романтичні умонастрої, а також іноземні впливи — "Пісні Оссіана" й Дж. Н. Г. Байрон, Й. В. Гете та німецькі романтики, з якими Л. знайомився за книгою Ж. де Сталь "Про Німеччину".

Син збіднілого дворянина, Л. виховувався в єзуїтському колежі, згодом перебував на дипломатичній службі. У 1820 р. з'явилася його перша збірка *"Поетичні медитації"* ("Méditations poétiques"), яка мала великий успіх у читачів і прославила автора. Цей успіх був продовжений і поглиблений збіркою *"Нові поетичні медитації"*, що вийшла друком 1823 р. За п'ять років, які минули від падіння Наполеона до появи першої збірки Л., атмосфера в країні відчутно змінилася, її освічені кола дозріли для сприйняття іманентно-романтичних мотивів та умонастроїв. Ця збірка, хоча в ній і присутні певні релікти старої поетичної традиції, в цілому була глибоким проривом романтичної ліричної поезії у французьку літературу.

Основним змістом *"Поетичних медитацій"* і їх продовженням є життя душі ліричного героя, якого з повним правом можна назвати романтичним. Це герой усамітнений, він сторониться "натовпу" та суєтності і живе такими реаліями буття, як природа і кохання, життя і смерть, Бог і нескінченність. Він їх сприймає та переживає як загадку, він ставить питання і шукає відповіді, залишаючи їх, однак, у невизначеності, переносячи акцент на сам пошук істини, що лишається утаєною. Цей умонастрій, характерний для романтизму, Л. вперше у французькій літературі зробив предметом поезії.

За Л., поезія має бути "тією мовою, яку чути, що вона промовляє, що відлунює в людській душі, що є живою душею наших найінтимніших почуттів, мелодією нашої думки". Вона є, передусім, самовираженням поета, найглибшим і найбезпосереднішим. "Я нікого не наслідував, — небезпідставно заявляв згодом Л., — я виражав тільки самого себе, для себе ж. Це не було мистецтво, це була розрада мого серця, яке захлиналося в риданнях. Ці вірші були стогоном або криком душі. Я кадансував цей крик".

Величезне місце в поезії Л. належить природі, проте це не є пейзажна лірика у традиційному значенні слова. Ця поезія і надалі поглиблювала (після Шатобріана) романтичне переживання природи, пов'язаного з релігійним умонастроєм. У Л. природа не просто змальовується чи

відчувається, а са́ме переживається, при цьому вона настільки зближується та зливається з почуттями, настроями, душевними станами ліричного героя, що стає їхнім вираженням, відлунням його скарг і волань, екстазів і криз.

Ще одна наскрізна тема ліричної поезії Л. — тема кохання, але постає вона в нього у специфічному ракурсі, як болючі та солодкі спогади про кохану жінку, про втрачене щастя, якому немає вороття. Ця тема має автобіографічну основу — кохання поета до Жулі Шарль, молодої жінки, з котрою він зблизився у 1816 р. і котра померла восени 1817 р. Концентроване узагальнено-поетичне втілення ця тема знайшла у знаменитому вірші Л. *"Озеро"*, який історики літератури назвали першим шедевром французької романтичної лірики:

О часе, зупинись! Спиніться, о хвилини
П'янкого почуття!
Як втримати навік це щастя безупинне,
Найкращий день життя?

Та я дарма прошу хоч трохи на останок
Спинитись мить, — не жде.
Благаю ніч: "Спинись!", але ясний світанок
Уже на зміну йде.

(Пер. М. Терещенка)

Кохання, поєднане з відчуттям ефемерності життя, у неодмінному кадрі мальовничої природи, оповитої елегійним смутком, — така постійна ситуативність ліричної поезії Л. Охоплений неспокоєм і смутком, відчуттям непевності та загубленості у прекрасному, але болісному світі, поет звертається з меланхолійними питаннями та воланнями до Бога, бо тільки Він може розкрити загадки життя і сенс страждань, відкрити доступ в інші світи, в нескінченність. Порив до Бога, до нескінченності, відчуття тісноти матеріально-чуттєвого світу і прагнення скинути тілесні пута й сягнути свободи чистої духовності — це один із провідних філософських мотивів поезії Л. Він любив на крилах релігійно-містичного екстазу підніматися в "надсвітові сфери", де разом з тінню землі зникають час і простір. "І доки на землі я буду ятрить рани? // Між нами спільного нічого більш нема", — заявляє поет у вірші *"Самотність"*. Названі інтенції особливо притаманні третій збірці Л. *"Поетичні та релігійні гармонії"* ("Harmonies poétiques et religieuses", 1830), якою завершується його творчість періоду Реставрації.

Тогочасних французьких читачів вразила музичність поезії Л., яка є її внутрішньою органічною якістю. Іншими словами, вона не зводиться до звучності рим, асонансів та алітерацій, а витікає з основ його світосприйняття, в чому він близький до німецьких романтиків. Для нього природа була "божественним концертом", а Бог — великим музикантом. "Природа, — писав Л., — це творіння, якому Він (Бог) дав ритм і мелодію". Ліси та вітер, ріки та моря — це неперевершені інструменти, якими виконую мелодії та гармонії цієї музики, з якою не можуть зрівнятися навіть симфонії В.А. Моцарта і Л. ван Бетховена. Ставлячи за мету перекладати цю музику мовою поезії, він часто називав свої поетичні твори прелюдіями, сонатами, гармоніями й іншими музичними термінами. У своїх поезіях Л. виходив з традиційних розмірів, часто звертався до александрійського вірша, але приділяв велику увагу їхньому інструментуванню та мелодійності, надавав їм виразного, хоч і дещо монотонного звучання.

Для повноти уявлень про поезію Л. важливо сказати ще і про її філософічність, на що вказують і назви його збірок. Це була не тільки особистісна лірика, а й роздуми про таємниці світобудови та глибокі проблеми буття. До характеризованих збірок входять його поеми *"Бог"*, *"Людина"* й ін., де ця проблематика знаходить концентроване вираження. У них найвиразніше проявляється притаманне поетові прагнення до своєрідного синтезу філософії, релігії та поезії. Він виношував задум грандіозного "епосу людського духу", фрагментами якого є дві великі поеми 30-х років: *"Жоселен"* ("Jocelyn", 1836) і *"Падіння ангела"* ("La chute d'un ange", 1838).

Під впливом Липневої революції 1830 р. відбулися значні зміни у світогляді і творчості Л. У суспільно-політичній сфері він став "роялістом-конституціалістом" і далі еволюціонував до республіканізму, у сфері творчості відмовився від "стилю розпливчастої та незрозумілої символіки", як скаже особисто у статті *"Доля поезії"* (1834), і проголосив себе прибічником суспільно корисної поезії, "народної і прийнятої народом", такої, що "летить до полів і хатин". Однак це аж ніяк не призводить до піднятгя поезії Л. на новий, вищий щабель, навпаки, вона втрачає свою оригінальність і наближається до пересічного усередненого рівня, не позбавляючись при цьому й "туманної символіки", про що свідчать хоча б згадувані поеми *"Жоселен"* і *"Падіння ангела"*. Звертався він у цей час і до прозових жанрів, зокрема видав твори *"Рафаель"* ("Raphael", 1849) і *"Грацiела"* ("Graziella", 1852), які, власне, є мемуарами, оформленими як романи. Звертався пізній Л. і до історичного жанру, написав *"Історію жирондистів"* (1847), наближену за стилем до літературної прози. У 30-х рр. він став активним політичним діячем ліберального спрямування, а після Лютневої революції 1848 р. — міністром в уряді Другої республіки, де відігравав провідну роль.

В історії літератури Л. залишився передусім завдяки своїм поетичним збіркам 10–20-х років, які були новим і оригінальним явищем то-

гочасної французької поезії, важливими віхами на шляху розвитку романтизму у Франції.

Окремі вірші Л. переклали В. Щурат, М. Терещенко, Вс. Ткаченко.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Щурат В. Поезія XIX віку. — Львів, 1903. — Ч. 1; Озеро // Всесвіт. — 1961. — №9; [Вірші] // Сузір'я франц. поезії. — К., 1971. — Т. 1; Жовтневий день // Троє цуценят покидають Париж. — К., 1991. *Рос. пер.* — [Вірші] // Франц. стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв. — Москва, 1969; [Вірші] // Поэзия Франции. Век XIX. — Москва, 1985; Жирондисты. — Москва, 1998.

Літ.: Матвіїшин В. Укр.-франц. літ. зв'язки XIX — початку XX ст. — Львів, 1989; Обломиевский Д. Поэмы и лирика Альфонса де Ламартина // Обломиевский Д. Франц. романтизм. — Москва, 1947; Рабинович Г. Альфонс де Ламартин // Писатели Франции. — Москва, 1964; Guyard M. — F. Alphonse de Lamartine. — Paris, 1956; Lamartine: Le livre de centenaire; Etudes recueillies a pres. par P. Viallaneix. — Paris, 1971.

Д. Наливайко



ЛАО ШЕ (автонім: Шу Цінчунь, Шу Ше-юй — 3.02. 1899, Пекін — 24.08.1966, там само) — китайський письменник.

Л. Ш. народився у солдатській сім'ї. Його батько, манчжур за національністю, служив у охороні імператорського "Забороненого міста". Після трагічної загибелі батька родина опинилася без засобів для існування, але завдяки зусиллям матері, про яку Л. Ш. завжди згадував з особливою теплотою, всі діти здобули освіту. Саме мати дала Л. Ш. перші уроки історії китайського народу, про це пізніше письменник розповів у книзі *"Старий віл, розбитий віз"*. Коли хлопчикові виповнилося 7 років, він вступив у приватну школу, де здобув традиційну освіту, яка базувалася на вивченні давньокитайської конфуціанської філософії.

Не маючи засобів для продовження навчання, після закінчення школи Л. Ш. в 1913 р. вступив у Пекінську вчительську семінарію, де викладання велося безплатно. Коло його читання у ці роки було досить широким: Л. Ш. познайомився з класикою китайської літератури — танською новелою, створеною давньою писемною мовою веньян, читав звичаєві романи, твори сучасних авторів, написані розмовною мовою байхуа, звертався до перекладної літератури розмаїтого змісту. Л. Ш. сам пробував писати вірші та прозу мовою веньян, але до літературної творчості не ставився серйозно, не зважуючись зробити її справою свого життя.

1918 р. Л. Ш. закінчив семінарію і влаштувався вчителем початкових класів у пекінській школі, а потім працював директором у початковій школі в Тянцзіні. Юність Л. Ш. минула в період безперервної боротьби між двома політичними таборами: захисниками монархії та лібералами. Рух "4 травня", що охопив студентство, змусив Л. Ш. замислитися над проблемами сучасного Китаю, над літературною ситуацією в країні. Л. Ш. не став учасником цих подій, про що згодом жалкував. 1922 р. Л. Ш. став вільним слухачем Янцзунського університету, де вивчав англійську мову.

Наприкінці 1924 р. Л. поїхав в Англію, де до 1929 р. він викладав в Оксфорді китайську мову, паралельно вдосконалюючи свою англійську. Тут Л. Ш. ознайомився з англійською літературою, з англійськими перекладами європейських авторів. Саме твори Ч.Діккенса, В. Теккерея, Дж. Свіфта підвели його до думки про те, що роздуми про батьківщину, спомини з далекого минулого можна викласти на папері. Під впливом роману "Ніколас Нікльбі" Ч. Діккенса Л. Ш. написав свій перший значний твір *"Філософія шановного Чжана"* ("Лао Чжан-ди Чже-сюе", 1926). Цей роман прочитав Сюй Дішань, товариш Л. Ш., один із ініціаторів створення "Літературного товариства", і, не висловивши яких-небудь критичних зауваг, порадив його опублікувати. Роман був опублікований у липні 1926 р. в пекінському журналі "Саошо юебао".

Перший роман Л. Ш. — це розповідь про "шановного Чжана", директора школи й одночасно лихваря, вихователя молоді та продавця опіуму, людину, для котрої головне — досягти добробуту, а для цього згодяться будь-які засоби. Автор вибирає позицію спостерігача, дозволяючи собі лише легку іронію у зображенні головного героя, у тій самій тональності змальовуючи і героїв тла. Уже в цьому романі визначилися дві провідні теми, які Л. Ш. розвивав надалі у своїх новелах, романах і п'єсах: життя маленької людини у світі брехні та зиску, пробудження добрих сил, прихованих у кожному.

Наступний роман Л. Ш. *"Чжао Цзи-юе"* (1927; ім'я головного героя дослівно перекладається як "Мудрець мовив") — історія студента, котрий вважає метою свого життя насолоду. Таких самих поглядів дотримуються і його друзі. Але Чжао хоче змінити своє життя, у фіналі роману він присягається в цьому на могилі загиблого товариша, людини, котра намагалася вплинути на існуючі порядки з допомогою терористичних актів.

Ще один роман, написаний Л. Ш. в Англії і названий *"Двоє Ма"* ("Ер Ма", 1928), це розповідь про китайську родину, яка мешкає в Англії, в країні, де кожен ставиться до китайців як до людей нижчого ґатунку, жовтошкірих.

У 1929 р. Л. Ш. покинув Англію, три місяці провів у Парижі, потім поїхав у Сінгапур, де працював учителем у школі для дітей китайських емігрантів. Там він розпочав працю над казкою *"День народження маленького По"* ("Сяо По-ди шенжі", 1931). Того самого року Л. Ш. взяв шлюб із художницею Ху Цзенцін. Після повернення на батьківщину в 1931 р. Л. Ш. отримав місце професора в університеті східнокитайського міста Цзінань. Живучи в Цзінані, Л. Ш. працював над романом *"Озеро Дамінху"*, "сумною" історією про матір і доньку, змушених торгувати собою. Рукопис цього роману згорів під час нападу японських військ на Шанхай 1932 р.

У 1933 р. Л. Ш. написав роман *"Розлучення"* ("Ліхунь"), де змалював еволюцію свідомості маленької людини, котра вирізняється з рутинного світу чиновників тим, що поступово приходить до думки про нікчемність такого життя і необхідність змін. Але яким чином можна змінити ситуацію, герой не знає, автор також не дає на це питання однозначної відповіді. Того ж року був завершений роман-антиутопія *"Нотатки про Котяче місто"* ("Маочен цзі"). Держава Котів на Марсі — це гротескове зображення порядків у гомінданівському Китаї. Л. Ш. мимоволі став пророком деяких подій майбутнього своєї країни: спалення бібліотек у роки Культурної революції, цькування вчителів.

Вершиною довоєнного (до війни з Японією) періоду творчості Л. Ш. є роман *"Верблюд Сянцзи"* (1937). До того часу Л. Ш. вже залишив учителювання і повністю віддався літературній творчості. У своєму новому романі він продовжив тему маленької людини, наслідуючи лусінівську традицію. Всі мрії і прагнення його героя розбиваються, він, як і герої М. Гоголя (учнем якого вважав себе Лу Сінь), виявляється безсилим та немічним у цьому світі.

У роки війни Л. Ш. звернувся до інших жанрів, раніше нехарактерних для його творчості. Це передусім публіцистичні статті, які він публікував у нових літературно-пропагандистських журналах (*"Чинити опір до кінця"* — "Кан дао ді", *"Читання для всіх"* — "Женьжень кань"). У березні 1938 р. була створена "Всекитайська асоціація працівників літератури і мистецтва з опору ворогові", і через місяць Л. Ш. став її головою. Він організовував проведення лекцій, диспутів, їздив на фронт. У цей період письменник звернувся до фольклорних жанрів (казки, діалоги) для досягнення безпосереднього тісного контакту з читачем чи аудиторією. Тоді Л. Ш. написав свій перший драматичний твір. Слабке знання законів сцени, окремих канонів драматургії відчутні у п'єсах Л. Ш., однак жвавий діалог, напруженість дії згладжували окремі недоліки. Твори цього періоду: п'єса *"Повернемось"*, комедія *"Клоччя туману"* ("Ціаньу", 1940).

Особливістю новел Л. можна вважати з'яву абсолютно позитивного героя, хоча цей образ, утім, недостатньо вдалий, застиглий, схематизований.

У 1944 р. був опублікований роман *"Кремація"* ("Хоцзан"), широкомасштабний твір про війну. Близько п'яти років, спершу в Китаї, потім — у США, Л. Ш. працював над трилогією *"Чотири покоління однієї сім'ї"* ("Си ші тун тан"). Роман про родину Ці під час японської окупації — це роздум про долю китайської інтелігенції.

Після перемоги революції та проголошення Китайської Народної Республіки Л. Ш. повернувся на батьківщину. У 1950 р. він написав п'єсу *"Канава Драконячий вус"* ("Лунсюйгоу"), де зобразив життя пекінської околиці. За цей твір Л. Ш. був удостоєний звання народного діяча мистецтв. Творчість Л. Ш. 50-х рр. позначена увагою письменника до історичного минулого Китаю, спробою віднайти в ньому позитивні моменти — те світле, що необхідно берегти в пам'яті. Але це не цілком відповідало панівній ідеології, яка прагнула перекреслити водночас все пережите китайським народом. П'єси Л. Ш. цього періоду переважно слабкі, поверхові.

Якщо на початку 50-х рр. Л. Ш. вибирали заступником голови Правління Спілки китайських письменників (1956), депутатом Всекитайських зборів народних представників, то на межі 50–60-х рр. він перестав публікувати свої твори, відійшов від справ. У серпні 1966 р. було офіційно оголошено, що "буржуазний елемент" Л. Ш. наклав на себе руки. Однак вдова письменника Ху Цзенцін повідомила про напад на дім Л. Ш. і про те, що наступного дня спотворений труп її чоловіка був знайдений в одному із пекінських ставків. Натомість офіційна версія смерті Л. Ш. залишилася попередньою.

Лише через 20 років китайські читачі отримали можливість знову зустрітися з творами Л. Ш., які стали всесвітньо відомими.

Українською мовою окремі твори Л. Ш. переклали К. Скрипченко й І. Чирко.

Тв.: Укр. пер. — Оповідання. — К., 1955; Чорний та білий Лі // Сучасність. — 1965. — № 1; Серп місяця. — К., 1974; Сян-цзе верблюд. — К., 1978; День народження Сяопо. — К., 1984. *Рос. пер.* — Сочинения: В 2 т. — Москва, 1957; Рассказы. Пьесы. Статьи. — Москва, 1956; Записки о Кошачьем городе. Роман и рассказы. — Москва, 1981; День рождения Сяопо. История небесного дара. — Москва, 1991; Избр. произв. — Москва, 1991.

Літ.: Антиповский А.А. Раннее творчество Лао Шэ: Темы, герои, образы. — Москва, 1967; Болотина О.П.

Лао Шэ. Творчество военных лет. 1937–1949. — Москва, 1983; Кононенко П. Читаючи Лао Ше // Всесвіт. — 1975. — № 8; Федоренко М.Т. Лао Ше // Федоренко М.Т. Письменники сучасного Китаю. — К., 1959.

А. Ардаб'єва



ЛАРОШФУКО́, Франсуа де (La Rochefoucauld, Francois — 15.12.1613, Париж — 17.03. 1680, там само) — французький письменник.

Л. був представником старовинного дворянського роду. У 1629 р. брав участь в Італійських походах, після чого залишився при дворі. Був серед змовників проти кардинала Рішельє, першого міністра Людовіка XIII, на боці королеви Анни Австрійської, керований лицарськими почуттями. За придворні інтриги його ув'язнили у Бастилії, а потім заслали у Вертей, де він провів декілька літ. Після смерті Рішельє та Людовіка повернувся до двору в надії стати фаворитом королеви, але зустрів суперника в особі кардинала Мазаріні. Знову брав активну участь у змовах, влився у рух проти Мазаріні — Фронду, очолювану принцом Конде. Після встановлення Людовіком XIV абсолютної монархії письменник втратив інтерес до політичної гри і цілковито віддався придворному життю та мистецтву. Зажили популярності малі художні форми Л.: мадригали, портрети, максими, що передавалися із уст в уста.

Перша збірка Л. вийшла друком 1659 р. і відкривалася *"Портретом"* автора. Це цікава психологічна замальовка, в якій Л. стверджує, що наділений розумом, вміє сильно відчувати, він гордий і діткливий. У цей самий час Л. опублікував уривки з *"Мемуарів"* ("Mémoires", 1662), які вийдуть друком у повному обсязі лише 1817 р. Л. тут детально описує події, пов'язані з Фрондою і придворними звичаями того часу. Провідною думкою *"Мемуарів"* є необхідність збереження привілеїв вищої знаті та дворянства, без яких, на думку автора, неможливе процвітання великої Франції. Розмірковує він і про причини поразки Фронди, вважаючи, що каталізатором її розпаду та загибелі став егоїзм її окремих керівників.

У 1665 р. письменник видав перший том головної праці *"Роздуми, або Висловлювання і моральні максими"* ("Réflexions, ou Sentences et Maximes morales", 1665). Книга була видана анонімно, але її авторство ні для кого не залишалося загадкою. Згодом Л. постійно доповнюватиме свою збірку новими максимами, шліфуватиме вже написані. Вони вважаються класичними зразками афористичного жанру. Успадкувавши заповіти теоретиків класицизму — Ф. Малерба та Н. Буало, Л. ретельно працював над формою своїх творів, прагнучи максимальної доступності думки.

У *"Роздумах"* очевидна опора на філософські погляди П. Гассенді та Р. Декарта, котрі вважали, що духовний світ індивідуума пов'язаний і нерідко безпосередньо зумовлений фізіологічною сутністю. Таким чином, людина є частиною спільного природного світу і розвивається за тими самими законами.

Наприкінці життя великий вплив на творчість письменника справила найвизначніша романістка свого часу М. де Лафайєт, авторка "Принцеси Клевської". Завдячуючи їй, митець пом'якшив різкість багатьох своїх висловлювань. Л. вважав, що суспільство розвивається і рухається вперед лише завдяки таким людським якостям, як егоїзм і шанолюбство. Щоправда, він обмовляється, що егоїзм і себелюбство бувають різними. Письменник визнає лише "високий" егоїзм, який не несе в собі якого-небудь негативного заряду. Л. розуміє, що будь-кому властиве прагнення до насолоди і що людина не приймає страждання. Для досягнення своєї мети вона й послуговується власним інтересом, який домінує над рештою якостей. Згідно з його філософією, егоїзм сам по собі не несе етичного заряду. Етична оцінка виникає лише у випадку зіткнення кількох приватних інтересів. Людина має бути зацікавлена діяти порядно, а це також пов'язано з її фізичним самопочуттям, і зі станом суспільства, в якому вона живе і діє. Егоїзм і себелюбство стають негативними якостями в тому випадку, якщо не стримуються розумом. Суспільство нормально функціонує лише там, де розум перемагає пристрасті, і держава повинна в цьому процесі відігравати свою позитивну організуючу роль. Як вважав Л., така суспільна організація як абсолютизм не сприяє громадянському миру і процвітанню індивідуальних характерів. Абсолютизм спонукає приватну людину до бунту. Такий погляд на речі зрозумілий, оскільки виправдовує й особисту долю письменника. За кожним висловлюванням Л. вгадуються відомі історичні персонажі, його опоненти та друзі.

Українською мовою окремі афоризми Л. переклали Р. Доценко і Я. Кравець.

Тв.: Укр. пер. — Афоризми // Всесвіт. — 1977. — № 9; Роздуми, або Висловлювання і моральні максими // Всесвіт. — 1993. — № 11–12. *Рос. пер.* — Мемуары. Максимы. — Ленинград, 1971; Максимы и моральные размышления. — Москва–Харьков, 2003; Мемуары. Максимы. — Москва–Харьков, 2003.

Літ.: Кравець Я. Ларошфуко і Україна // Всесвіт. — 1993. — № 11–12; Линецкая Э.Ф. Франсуа Ларошфуко // Писатели Франции. — Москва, 1964; Разу-

мовская М.В. Ларошфуко, автор "Максим". — Ленинград, 1971; Разумовская М. В. Франсуа де Ларошфуко // Разумовская М.В. и др. Л.-ра XVII–XVIII веков. — Минск, 1989.

С. Фомін



ЛАУРІ, Малколм (Lowry, Malcolm — 28.07.1909, Нью-Брайтон, побл. Ліверпуля — 27.06.1957, Райп, Суссекс) — канадський письменник.

Л. народився і помер в Англії, освіту здобув у Кембриджському університеті, його роман *"Біля підніжжя вулкана"* ("Under the Volcano") називають "найкращим твором англійської літератури 40-х років" (В. Аллен), але в бібліотечному каталозі ми знаходимо ім'я цього письменника в розділі "Література Канади".

Це трапилося тому, що свої найактивніші з творчого погляду роки Л. прожив у Канаді (1940–1954), любив її природу, її людей, близьких йому за мовою та культурою. Його дерев'яний будиночок поблизу Ванкувера в Британській Колумбії нагадував хижу колоністів-першовідкривачів. Якось Л. спіткало нещастя — його будиночок згорів дощенту, і тоді він разом із дружиною Марджері Боннер, теж письменницею, власноруч збудував собі новий. Л. вважав Канаду "землею обітованою", особливо цінував у ній те, що її найменше зачепила західна цивілізація. Природа Канади, що очищає душу людини, хвилі океану, що обмивають її життєві рани, ліси, що навіюють спокій і дарують спокій, допомагають відродитися — такі мрії Л. Ось чому в Канади є всі підстави вважати його своїм письменником, а написані ним твори належать до канадської літератури.

Л. народився в сім'ї маклера з торгівлі бавовною. Школу закінчив пізніше від своїх ровесників через важку недугу очей, юнаком найнявся на вітрильне судно і в такий спосіб здійснив подорож у Китай. Враження від побаченого і пережитого відобразилися в першому романі Л., створеному у студентські роки. Роман *"Ультрамарин"* ("Ultramarin", 1933) майже повністю ґрунтується на автобіографічному матеріалі і йдеться тут про юного нащадка із заможної англійської родини, котрий потрапив на вантажне судно.

Повернувшись в Англію, Л. завершив свою освіту в Кембриджському університеті. Невдовзі після цього почалися багаторічні мандри Л. Він об'їздив півсвіту: бував у Франції, працював сценаристом у Голівуді, жив у Канаді, Мексиці. У 1954 р. Л. повернувся в Англію, де влітку 1957 р. несподівано помер.

Усього 48 років прожив Л. Його літературна спадщина порівняно невелика: кілька романів, збірка нарисів, повісті, оповідання, вірші. Чимало видано посмертно. Але значення його творів велике, вони стали частиною тієї художньої літератури 40-х рр. і наступних десятиліть, у якій життя героїв, їхні долі "затінені війною" (В. Аллен). Сучасник і свідок суворих подій світової історії, у якій боротьба з фашизмом — одна із найтрагічніших сторінок, Л. переглядає поняття "втрачене покоління", порушує проблеми волі, вибору, відповідальності людини перед собою. Ім'я Л. в сучасному літературознавстві ставлять поряд з іменами В. Фолкнера, Дж. Джойса, Т. С. Еліота: "за духом творчість Л. стоїть найближче до романів Фолкнера", Л. "краще від інших засвоїв уроки Джойса", він "багато чим, дуже багато чим зобов'язаний авторові "Безплідної землі" (Т.С. Еліоту) тощо.

Як справді великий митець, Л. загострено відчував свій час і чутливо реагував на зміни, які соціальне буття вносило у свідомість людини. Найкращий роман Л. *"Біля підніжжя вулкана"* ("Under the Volcano", 1947) знайшов шлях до читача на Заході, це підтверджують тиражі його видань у дешевих масових серіях Канади, Англії та США.

Три епіграфи, вибрані досить вміло, передують романові: перший — слова Софокла з "Антігони": "Дивни́х багато в світі див, найдивніше із них — людина, вітер льодом січе, вона ж дальшу в морі верстає путь — хай сива хвиля бушує, а човен пливе вдаль..." (пер. Бориса Тена). Другий взятий з Д. Беньяна: "...безмірно печаль моя побільшилася, бо скільки не шукав я в душі своїй, та не знаходив там готовності врятуватися". І, зрештою, третій — слова Й. В. Гете: "Того, хто прагнув все життя, ми в змозі врятувати".

Такий погляд на людину, вочевидь, близький Л. Принаймні, він чимало з'ясовує в житті головного героя роману Джефрі Ферміна. Син британського чиновника в Індії, учасник Першої світової війни, колишній британський консул в Куаунауаці (Мексика), особистість непересічна, він вселяє повагу в тих, хто його знає. Його любить і безоглядно тягнеться до нього колишня дружина Івонна, він здатний тверезо оцінити минуле — події зламу століть, час процвітання Британської імперії, і події, сучасні йому, — Іспанія, Республіка, битва на Ебро... Розумний, колись діяльний, він своє життя — найбезцінніший дар з-поміж усіх, які має людина, — зневажив сам, занапастив сам... Недуга Ферміна — алкоголізм — лише зовнішній симптом, він спустошений внутрішньо, весь під владою духовного убозтва і вже овіяний подихом смерті. Смерть для Ферміна неминуча. Він втратив елементарну людську гідність. Герой Л. розуміє, що "не врятується, не омине смерті" й — гине, сам "підігруючи" долі.

Джефрі Ферміна намагаються врятувати його близькі — колишня дружина Івонна, його зведений брат Х'ю і товариш, кінорежисер Ляруель. Вони вмовляють його почати життя спочатку. Але даремно: "Того, хто прагнув все життя, ми в змозі врятувати", — стверджує Ґете, це ж стверджує і Л. Життя героя роману позбавлене прагнень, він відмовляється від дії, від діяльності загалом, зраджуючи тим самим своєму людському єству. Фермін зізнається в цьому самому собі, це розуміють і його друзі: для нього немає порятунку. Образи-символи в романі стають ніби частиною істоти консула: загиджені руїни палацу поваленого імператора, занедбані пустирі, траурні процесії, бродячі пси, скорпіони на стінах і стерв'ятники в небі.

Лише один-єдиний день охоплює дія роману — День пам'яті померлих у листопаді 1938 р. Місце дії — Мексика, маленьке містечко біля підніжжя вулканів Попокатепетль та Ікстакіхуатль. Цей день стає останнім в житті Джефрі Ферміна. Неодноразово автор нагадує, що древні помістили Тартар під Етною. *"Біля підніжжя вулкана"* — книга про пекло, пекло на мексиканській землі, яке герой Л. обрав для себе особисто в цілковитій упевненості, що кращого він не гідний.

Заслуга Л. в тому, що його герой залишається постаттю трагічною, не втрачаючи в очах читача співчуття. І ще в тому, що залишається надія — надія на рай, нехай не для героя, але для інших, сподівання на краще життя.

Роман *"Біля підніжжя вулкана"* — трагедія у прозі, шедевр композиційної майстерності. Оповідь переривається видіннями, споминами, внутрішніми діалогами, розкриваючи передісторію головних персонажів. Віртуозна майстерність психологічного малюнку, відтворення атмосфери часу, злиття патетики і гротеску, переосмислення минулої війни у світлі нового історичного досвіду — все це робить роман Л. видатним явищем прози XX ст.

У спадщині Л. є не лише похмурі алегоричні картини земного пекла. Захопливим благоговінням перед дивом життя і світу пронизана його повість *"Лісова стежка до джерела"*, опублікована 1961 р. у збірці *"Почуй нас, Боже, з горної виси"* ("Hear Us, o Lord, from Heaven, the Dwelling Place"). Це світла притча про кохання, зцілення і єднання людини з природою та Всесвітом.

Лісова стежина від дому до джерела, що зміїлася поміж кущами лісової малини, деревавелетні, пасмо гір, вершини, яких більшу частину року вкриває сніг, силуети двох сосон — достоту готичний собор на тлі заграви, зоряне нічне небо та дивовижні легенди... — в цьому казково прекрасному куточку вирішили провести свій медовий місяць герої повісті. Затонула байдарка з назвою "Інтермецо", схід місяця, чайки, іній, що блищить алмазним пилом, — все це оточує закоханих, котрі живуть в усамітненні, на океанічному узбережжі, й починають розуміти, що скромна халупа на березі — це їхній перший Дім. Відчуттям первозданної свіжості віє від цієї дивовижної повісті. І в усій цій красі природи постійно присутня музика — у назві затонулої байдарки, в професії героя, в роздумах про великих композиторів... Гармонію життя для Л. увінчує кохання.

У запланованій Л. епопеї про страждання людської душі у земному пеклі повість *"Лісова стежка до джерела"* мала стати фіналом. На такій чистій, високій ноті він мріяв завершити свою працю.

Тв.: Рос. пер. — У подножия вулкана: Роман, рассказы. Лесная тропа к роднику: Повести. — Москва, 1972.

Літ.: Аллен У. Традиция и мечта. — Москва, 1970; Epstein P.S. The Private Labirinth of Malcolm Lowry. — New York, 1969.

О. Рокаш



ЛАФАЙЄТ, Марі Мадлен де (La Fayette, Marie Madeleine de — 18.03.1634, Париж — 25.05.1693, там само) — французька письменниця.

Л. (у дівоцтві — Піош де ла Вернь) народилась у дворянській сім'ї. Її батько був вихователем племінника кардинала Рішельє, а матір — дочкою королівського медика. У 16 років, після смерті батька, Л. стала фрейліною королеви Анни Австрійської. Політичні події змусили її на певний час поселитись у монастирі Шайо, де вона познайомилася з Луїзою Анжелікою де Лафайєт, колишньою фавориткою Людовіка XIII. Завдяки цій зустрічі у 1655 р. відбувся шлюб Марі Мадлен із нещодавно овдовілим і збіднілим графом де Лафайєт. Л. поселилась у Парижі, де відкрила літературний салон.

"Грубе, майже з чоловічими рисами, обличчя пройняте холодною гідністю, але в кутиках тонко окреслених вуст, в очах, що світяться розумом, схована глузлива посмішка. Ні тіні жіночого кокетства, швидше — владність, гідність і проникливий розум", — такою зобразив Л. один із її сучасників. З'явившись у паризьких літературних колах, вона привернула до себе увагу не лише гострим розумом, а й талантом глибокого поціновувача в царині літератури. Водночас вона відіграла видатну роль в інтелектуальному житті аристократії того часу. Її повість *"Принцеса де Монпансьє"* ("La princesse de Montpensier", 1662) була одним із перших тво-

рів, який зумовив поворот в еволюції французького роману від барокової пишноти галантно-героїчних епопей до класицистичної стислості та простоти. Ближче до галантно-героїчних оповідних традицій стоїть роман *"Заїда"* ("Zayde", 1670–1671). У 60-х рр. письменниця тісно заприятелювала з Ф. де Ларошфуко. Спілкування з проникливим автором "Роздумів" справило плідний вплив на творчий розвиток Л. У 1678 р. письменниця видрукувала роман *"Принцеса Клевська"* ("La princesse de Clèves...") — один із нев'янучих шедеврів класичної літературної спадщини Франції.

Дія *"Принцеси Клевської"* припадає на середину XVI ст., на роки панування короля Генріха II, і відбувається у колі придворного вельможного панства того часу. Зовнішньо роман Л. приєднується до того жанру белетризованої історичної хроніки, де йдеться про різні галантні епізоди з життя французької аристократії. Цей жанр був особливо популярним у 60–90-х рр. XVII ст. Проте глибиною ідейного змісту, тонкістю психологічного аналізу твір Л. значно відрізняється від інших взірців цього жанру. Сюжет *"Принцеси Клевської"* винятково чіткий за побудовою і позбавлений будь-яких елементів зовнішньої цікавості. Основну увагу автор приділяє зображенню внутрішнього світу трьох головних персонажів свого твору. З принадною простотою Л. розповідає про сердечні переживання героїні роману мадемуазель де Шартр, котра вийшла заміж за принца де Клев, оскільки поважала його за внутрішню шляхетність, а згодом зустріла на своєму шляху герцога де Немур, блискучого представника тогочасної аристократичної молоді.

Драматичний конфлікт у *"Принцесі Клевській"* ґрунтується на зіткненні почуття й обов'язку, що зближує цей роман із проблематикою класицистичної трагедії. Як і в найзначніших трагедійних творах класицизму, змалювання цього конфлікту в романі Л. психологічно правдиве, проникливе і позбавлене будь-якого дидактизму. Перемога подружнього обов'язку над почуттям кохання постає у романі як необхідний результат напруженої внутрішньої боротьби. Героїня роману Л. — людина високої моральної відповідальності та високих уявлень про особисту гідність і честь. Зрада чоловіка принизила би її у власних очах, завдала би непоправної шкоди усвідомленню внутрішньої цільності, яким вона дуже дорожить.

Центральні герої роману Л. — люди чистих помислів і шляхетних почуттів, але їхня доля виявляється трагічною, і шляхи до особистого щастя для них закриті. Бездоганно точний психологічний аналіз, зроблений автором *"Принцеси Клевської"*, наштовхує на маловтішні висновки (близькі за духом до ідей янсеністів, яким Л., починаючи із 70-х рр., неприховано висловлює своє співчуття) про згубність пристрастей, про їхню руйнівну дію.

Творчості Л. чужий історизм у прямому значенні цього слова. Аристократичне середовище вона змальовує у своєму романі переважно під кутом зору моральної проблематики. Кульмінаційний момент у розвитку внутрішньої дії роману — переживання героїні після смерті чоловіка та прийняття нею рішення. Розмірковування про вірність пам'яті покійного принца — це швидше доказ, яким вона обґрунтовує свій учинок, аніж справжній мотив поведінки. Справа тут не в абстрактному обов'язкові, а в причинах більш конкретного характеру. Справжня причина сумнівів героїні полягає у її боязні довірити свою долю легковажному герцогу Немурському.

"Принцеса Клевська" ознаменувала зародження нової лінії розвитку роману, характерної для французької літератури. Це той тип роману, в якому глибокі життєві узагальнення досягаються зазвичай засобами психологічного аналізу.

Окрім *"Принцеси Клевської"* і згаданих повісті та роману, Л. є також автором двох мемуарно-історичних книг, виданих посмертно: *"Життєпис Генрієтти Англійської"* ("Histoire de madame Henriette d'Angleterre", 1720) і *"Мемуари французького двору за 1688 та 1689 рр."* ("Mémoires de la cour de France pendant les années 1688 et 1689", 1731).

Тв.: Рос. пер. — Принцесса Клевская. — Москва, 1959.

Літ.: Гриб В.Р. Мадам де Лафайет // Гриб В.Р. Избр. работы. — Москва, 1956; Гуковская З. М.М. де Лафайет // Писатели Франции. — Москва, 1964; Эткинд Е. Семинарий по франц. стилистике. — Ленинград, 1960. — Ч. 1; Забабурова Н.В. Творчество Мари де Лафайет. — Ростов-на-Дону, 1985; Dédéyan Ch. Madame de Lafayette. — Paris, 1955; Francillon R. L'oeuvre romanesque de madame de la Fayette. — Paris, 1973; Violato G. La principessa giansenista: Saggi su Madame de La Fayette. — Roma, 1981.

За Ю. Віппером



ЛАФОНТЕ́Н, Жан (La Fontaine, Jean de — 8.07. 1621, Шато-Тьєррі, Шампань, нині деп. Ен — 13.04.1695, Париж) — французький поет, член Французької академії з 1684 р.

Народився в сім'ї, що належала до стародавнього роду. Батько був чиновником, перебував на посаді доглядача вод і лісів. Початкову освіту Л. здобув у сільській школі. У дев'ятнадцятилітньому віці готувався до прийняття духовного

сану, однак молитви і богослов'я мало цікавлять талановитого юнака, значно більше часу він приділяв читанню галантних романів. Не бажаючи ставати священиком, Л. відмовився від духовної кар'єри і зайнявся правом. У цей час він вивчав античну культуру, знайомився з провідними філософськими та політичними теоріями своєї епохи.

За своїми філософськими поглядами Л. був деїстом, тобто визнавав факт створення Богом світу, але вважав, що далі, після акту створення, світ розвивається за власними законами. В інших філософських питаннях (зокрема, у питанні про природу пізнання та про сутність людини) Л. був послідовником французького філософа XVII ст. П. Гассенді. Філософські погляди Л., його опозиційні політичні настрої значною мірою спричинили характерне для художньої творчості письменника вільнодумство.

Писати Л. почав доволі пізно, коли йому вже виповнилося тридцять три роки. Перші твори письменника, і серед них алегорична поема *"Сон у Во"* ("Le songe de Vaux", 1658-1662), яка зробила його відомим, були значною мірою наслідувальними. Л. зазнав впливу преціозної літератури. Переїхавши у Париж (1657), він зблизився з найвизначнішими класицистами: П. Корнелем, Ж.Б. Мольєром, Ж. Расіном, Н. Буало, з якими зустрічався в аристократичних салонах паризької знаті. Надзвичайна розмаїтість, мальовничість, вишуканість і декоративність — характерні риси творів, написаних у цей період, приміром, першого літературного твору Л. — комедії *"Євнух"* ("L'Eunuque", 1654).

У 1661 р. був заарештований покровитель Л., міністр фінансів Фуке, котрий розграбував королівську казну. Л. намагався заступитися за опального міністра і свого колишнього мецената, чим спричинив невдоволення короля Людовіка XIV. Невдовзі Л. вислали у Лімож. Однак дуже швидко вільнодумний поет знайшов нового покровителя — герцогиню Булонську, завсідником салону якої він став. У герцогині збиралася фрондуюча знать і письменники-лібертени.

На цей час припадає написання віршованих новел, що наробили чимало галасу через свою фривольність, перший том яких був опублікований 1665 р. під загальною назвою *"Віршовані казки та новели"* ("Contes et nouvelles en vers", 1665—1685). Віршовані новели стали улюбленим жанром Л. Він працював над створенням новел упродовж двадцяти років, і одна за одною виходили наступні збірки казок (1671, 1675, 1685 pp.). Своєрідності *"Казкам"* надає створена в них особлива атмосфера веселощів, дотепності, фривольності, які поєднуються з грацією, витонченістю та почуттям міри. У віршованих *"Казках"* Л. продовжує традиції літератури Відродження, котра зверталася до земних радощів, до чуттєвого кохання, до культу людського розуму. У них виразно проступає критичне ставлення поета до лицемірства і святенництва, характерних для вищих верств французького суспільства XVII ст.

Сюжети *"Казок"* були запозичені Л. в Апулея, Петронія та інших античних письменників, а також у письменників епохи Відродження від Дж. Боккаччо до Ф. Рабле. Водночас поет обстоював своє право не сліпо переймати ті чи інші сюжети, а творчо переробляти їх відповідно до особливостей свого обдарування. Так, приміром, запозичуючи деякі сюжети з "Декамерона" Боккаччо, Л. прагне перетворити новелу у легкий, невимушений і веселий анекдот, усуваючи елементи дидактизму, властиві новелістиці італійського гуманіста. Прикладом подібного перетворення новели в анекдот може слугувати *"Сестра Жанна"*, у якій ідеться про черницю, котра покаялася у своєму гріховному минулому й тепер вирізняється надзвичайною побожністю і ретельністю у виконанні своїх чернечих обов'язків. Але черниці, яким ставлять у приклад побожність сестри Жанни, заздрять не її покаянню, а її минулому життю, в якому вона зазнала насолоди кохання.

Особливою заслугою Л. в європейській літературі є розробка жанру віршованої байки. До Л. письменники-класицисти вважали, що байка є "низьким" жанром, тобто непридатним для вираження серйозного змісту.

Перші шість книг байок побачили світ 1688 р. під назвою *"Байки Езопа, завіршовані Лафонтеном"* ("Fabies d'Esope, mises en vers par M. de La Fontaine"). Остання, дванадцята, книга була надрукована 1694 р. Створювані упродовж багатьох років, байки відобразили зміни у світогляді поета, а також його творчі пошуки. Всі книги байок поєднані цілісним художнім задумом: висміяти вади сучасного суспільства, представити читачеві різні його верстви у сатиричному зображенні.

Байки Л. надзвичайно різноманітні за тематикою: одні з них порушують найважливіші філософські проблеми *("Жолудь і Гарбуз", "Звір на Місяці", "Павич, який скаржиться Юноні")*, другі дають картину суспільної моралі, політичного життя сучасного Л. суспільства *("Моровиця серед звірів", "Щур і Слон")*, треті зображають різні людські слабкості та вади *("Кіт і Старий Щур", "Нічого зайвого", "Дуб і Очерет")*. У байках відобразилося вільнодумство Л., виявився його політичний лібертинаж.

Новаторство Л. у розробці жанру байки полягає, зокрема, в її демократизації. Л. вводить у байку нового героя — людину з народу. Письменник оцінює зображувані ним події з точки зору простої людини-трудівника. Народність

і демократизм байкарської творчості Л. відчутні і в гострій критиці абсолютистської держави.

Л. не лише поглибив зміст байки, надавши йому філософського чи політичного характеру, а й піклувався про досконалість форми. Під пером французького поета байка стала легкою та витонченою. Відточеність художньої форми, нова для цього жанру, досягалася з допомогою різних художніх прийомів: вільною композицією, віршованою формою, введенням авторських відступів, широким використанням діалогів, мовних характеристик, контрасту. Структура байок Л. вирізняється ясністю, простотою й точністю. Як зазначав французький учений XIX ст. І. Тен, байки Л. нагадують драму: в них є експозиція, зав'язка, кульмінація і розв'язка, є діалогічні уривки і властиве для драматургії змалювання характерів через їхні вчинки та мову.

Мова байок — жива, розмовна, народна. Поет використовує характерні для просторічної мови звороти й інтонації. Л. — новатор в царині віршування. Багатству та особливому колориту мови відповідає розмаїття ритміки байок. Зміна ритмів зумовлена рухом авторської думки, відповідає її поворотам, підпорядкована змістовій стороні твору.

Творчість Л. надзвичайно багатогранна. Поет опановує різноманітні літературні жанри: вірші в дусі "легкої поезії", алегоричну поему, драматичну еклогу, героїчну ідилію, казку та новелу, галантний роман і, зрештою, байку, яка здобула йому всесвітню популярність. Творчий шлях Л. був непростим: від вишуканої, зумисне ускладненої, барокової за стилем, прециозної літератури через класицизм, який став основою творчого методу Л., до реалістичних тенденцій в казках і байках. Л. належить до найпередовіших письменників XVII ст.

Демократизм, життєвість, національний колорит байки Л. захоплювали Л. Глібова, котрий наслідував його, додаючи свої оригінальні барви. Дослідники згадують переклади чи переспіви творів Л., здійснені І. Котляревським (вони втрачені). Окремі вірші та байки Л. переклали Я. Вільшенко, М. Терещенко, М. Годованець, І. Світличний, Вс. Ткаченко.

Тв.: *Укр. пер.* — Байки. — Львів, 1935; [Байки] // Сузір'я франц. поезії. — К., 1971. — Т. 1; Байки // Прапор. — 1971. — № 9; [Байки] // Байки зар. байкарів у переспівах та перекладах Микити Годованця. — К., 1973; [Байки] // Світличний І. У мене — тільки слово. — Харків, 1994. *Рос. пер.* — Любовь Психеи и Купидона. — Москва–Ленинград, 1964; Басни. — Москва, 1999; ПСС с биографией и примечаниями. — Москва, 2001.

Літ.: Виндт Л. Жан Лафонтен // Писатели Франции. — Москва, 1964; Кирнозе З.И. Страницы франц. классики. — Москва, 1992.

В. Триков



ЛЕ ҐУЇН, Урсула (Le Guin, Ursula — нар. 21.10.1929, Берклі, США) — американська письменниця-фантаст.

Л. Ґ. (повне прізвище Кребер Ле Ґуїн) народилася в Берклі, що у штаті Каліфорнія. Вона — дочка відомого вченого-антрополога Альфреда Крешера та письменниці Теодори Кребер. Здобула ступінь бакалавра у коледжі Редкліф у Кембриджі (штат Массачусетс) у 1951 р., а наступного року захистила магістерську дисертацію при Колумбійському університеті "Романтична література Середньовіччя й епохи Відродження", обравши спеціалізацію — французька мова та література. Викладала в університеті Мекон (шт. Джорджія) й університеті шт. Айдахо у Москві (шт. Айдахо), вела творчі курси з НФ в університетах США, Австралії, Англії. Перед тим, як звернутися до фантастики, писала вірші, реалістичну прозу і твори для дітей. Перша публікація — ***"Квітень у Парижі"*** (1962). Л. Ґ. є лауреатом ряду найвищих премій у галузі дитячої літератури, почесним доктором літератури багатьох університетів США. Живе у Портленді (шт. Ореґон).

Зірка Л. Ґ., одна із найяскравіших і найсамобутніших на небосхилі американської "м'якої" (гуманітарної) НФ, зійшла у середині 60-х рр., відразу після публікації перших творів письменниці. Її ранні твори були тісно пов'язані з "хайнським" циклом (хайн — гіпотетична надцивілізація, "прародителька" розумного життя в Галактиці), утворюючи органічну та багату на оригінальні деталі та знахідки історію майбутнього. На відміну від П. Андерсона, Л. Нівена, Р. Хайнлайна та ін. представників правотехнократичного крила американської НФ, Л. Ґ. вибудовує свою Галактичну цивілізацію — Лігу Світів, або Екумену (Ойкумену) на принципах гуманізму та особливій, ретельно розробленій етиці контакту, яка виключає насильницьке втручання і серйозно обмежує "прогресорську" діяльність, одразу зводячи її до індивідуального контакту особистостей, психологій, філософій, культур. Екумена, історія якої, описана у 5 романах, 2 повістях і декількох оповіданнях, простягається на 2500 років, починаючи з 23–24 століть, є безпрецедентною в американській НФ спробою побудувати майбутній "всесвітній порядок" на принципах швидше гуманітарних, аніж торговельних, технологічних. Твори "хайнського" циклу вражають багатством змальованих у них культур (що не дивно для автора, який виховувався у сім'ї антропологів і етнографів), а також безпрецедентною у такій літературі психологіч-

ною глибиною характерів — землян та інопланетян.

Одне із ранніх оповідань Л. Г., *"Намисто Семлі"*, стало розділом — прологом до першого (за часом виходу) роману "хайнського" циклу — *"Світ Роканнону"* ("Rocannon's World", 1966). Герой роману — учений-етнограф, який присвятив себе вивченню примітивних культур далекої планети і загинув, рятуючи планету, "в обмін" на дар телепатії, яким володіли аборигени. Наступною у порядку внутрішньої хронології йде повість *"Швидше та повільніше від імперій"* (1971; премія "Х'юго" — 1973), у якій контакт із розумним рослинним життям встановлюється завдяки емпатії. Дія роману *"Планета вигнання"* ("Planet of Exile", 1966) розгортається тисячоліття поспіль на планеті, де земна колонія в союзі з мирними аборигенами бореться за існування, стикаючись із агресивними ордами іншої місцевої раси. Один із колоністів (чи їхніх нащадків) став героєм третього роману — *"Місто ілюзій"* ("City of Illusions", 1967): прибувши на Землю, окуповану інопланетянами ("телепато-брехунами", які прибрали подобу землян), він з допомогою природного таланту розпізнавати "думко-брехню" стає передвісником швидкого звільнення від загарбників. У всіх трьох творах намічені основні принципи оригінальної філософії Л. Ґ. — унікальне поєднання східного даосизму, діалектики, структурної лінгвістики, юнгівських архетипів і західного лібералізму, — органічно вплетеної у літературний контекст. Ця філософія, наче фрагменти голограми, відображається у кожному окремому елементі оповіді.

Завершенням своєрідної тетралогії — і, на думку багатьох критиків, вінцем творчості Л. Г. у цілому — став один із найкращих романів американської НФ останніх десятиліть — *"Ліва рука Пітьми"* ("The Left Hand of Darkness", 1969; премії "Х'юго" — 70, "Неб'юла" — 69). Герой роману Генлі Аї — Посланець Екумени на засніженій планеті Гетен, або Зимі, яка виступає метафорою завмерлого в історичному розвитку світу, котрий не знайомий зі словом "прогрес". Причина такого "застою" — через особливі умови еволюції на планеті сформувалися андрогіни (сексуально нейтральні більшу частину свого життя, але в особливі періоди з волі випадку стають "чоловіками" чи "жінками"); у цивілізації андрогінів відсутні механістичні протиставлення "світла пітьмі", "минулого майбутньому", "добра злу" і т.п., що призводить до створення своєрідної історії, культури, лінгвістики, релігії та міфології мешканців планети. Генлі Аї намагається знайти ниточку взаєморозуміння (за неписаними етичними правилами Ліги — спочатку обов'язково індивідуального) і знаходить — долаючи забобони, ворожість, нерозуміння та культурні бар'єри (все це уособлено в художньому образі льодовика, який долають герої у їхній міфологічній подорожі), — товариша, соратника і коханого (чи кохану, що на планеті Гетен все одно), місцевого сановника Естравена, який першим на планеті зрозумів небезпеку самоізоляції від Екумени та ціною власного життя допоміг Посланцеві у виконанні його місії. Звичайні для творчості Л. Г. багатство та фантазія у змалюванні інопланетних культур у даному випадку зведені до більш "впізнаваних" — феодальній загниваючій державі Кархайд, керованій божевільним монархом, і бурхливо зростаючому тоталітарно-корпоративному Орґорейну.

Чотири романи разом із повістю *"Слово для "лісу" та "миру" — одне"* ("The Word for World is Forest", 1972), також вписаною у рамки "хайнського" циклу, опубліковані під однією обкладинкою у книжці *"П'ять повних романів"* ("Five Complete Novels", 1985). Наступним значним твором циклу і новою вершиною творчості письменниці став складний і багатоплановий роман *"Знедолені"* ("The Dispossessed", 1974 — премії "Х'юго" — 1975, "Неб'юла" — 1974), який має підзаголовок "дволика утопія" і став класикою сучасної утопічної літератури. У межах внутрішньої хронології циклу цей роман займає місце роману-прологу. Дія твору відбувається на двох планетах-антагоністах — "капіталістичному" Уррасі та його супутнику Анарресі, колись заселеному комуною анархістів з Урраса, які дотримуються взаємного нейтралітету. Герой *"Знедолених"* — геніальний анарреський фізик Шевек, винахідник "ансібла" (засобу миттєвого "надпросторового" зв'язку, який забезпечує матеріальні передумови до створення Ліги Світів), здійснює першу за довгий історичний період мандрівку на Уррас, і в зіставленні двох світів і двох опозиційних політичних систем виявляє "плюси" та "мінуси" кожної. Майстерно організована художня структура роману, яка майже розчиняє в собі неминучий у подібних творах соціально-політичний "маніфест", а також самобутня філософія Л. Ґ. дозволили створити своєрідну еталонну — в аспекті "відкритості" — утопію — антиутопію, позбавлену звичайних у таких випадках дидактики та повчальності; водночас очевидна аргументація на користь (хоча б і часткову) "комуни" не має аналогів у західній НФ останніх десятиліть.

До "хайнського" циклу належить й оповідання-пролог *"Напередодні революції"* (1974, премія "Неб'юла" 1974). Моральні проблеми поєднання мети та засобів задля досягнення суспільного ідеалу розглядаються в оповіданні *"Ті, хто залишає Омелас"* (1973; премія "Х'юго" — 1974). Поміж інших повістей та оповідань Л. Г., що увійшли до збірки *"Дванадцять румбів"*

("The Wind's Twelve Quartest", 1975), *"Найкраще Урсули Ле Ґуїн"* ("The Best of Ursula Le Guin", 1979), *"Бізонячі дівчатка й інші представники тваринного світу"* ("Buffalo Yals and Other Animal Presences", 1971–1987), слід виокремити *"Майстрів", "Дев'ять життів", "Вище від зірок", "Сур: короткий звіт про антарктичну експедицію "Єльчо" у 1909–1910 роках"* та ін.

Не меншого успіху досягла Л. Ґ. у жанрі фентезі. У першу чергу цей успіх пов'язаний із тепер уже класичною серією романів про Земномор'я: *"Чарівник Земномор'я"* ("A Wizard of Earthsea", 1968), *"Гробниці Атуану"* ("The Tombs of Atuan", 1971), *"Останній берег"* ("The Farthest Shore", 1972). У 1990 р. письменниця написала завершальний роман серії — *"Техану: Остання книжка про Земномор'я"* ("Tehanu: The Last Book of Earthsea"; премії "Неб'юла" – 1990, "Локус" – 1991). Дія названих творів розгортається на островах невідомої країни, де "працює" магія (описана, проте, настільки ретельно та внутрішньо несуперечливо, що про неї можна говорити як про альтернативну науку), а їхнім головним героєм є хлопчик Гед, котрий проходить усі щаблі посвячення в маги. У заключному романі серії відчувається зростаюче захоплення Л. Ґ. ідеями фемінізму: героя, який втратив свою дивовижну силу, змінює героїня. До серії про Земномор'я належать також оповідання *"Слово звільнення"* (1964) та *"Правило імен"*.

Іншим яскравим прикладом фентезі Л. Ґ. є сучасна "казка" — *"Місце, де все розпочинається"* ("The Beginning Place", 1980), юні герої якої втікають від рутинної повсякденності навколишнього життя у "потаємне місце" — паралельний світ, який приховує загадкову, багато в чому суперечливу утопію. Заслуги Л. Ґ. у розвитку жанру фентезі у 1979 р. були відзначені премією "Ґандальф".

Л. Ґ. написала також ряд позасерійних книг. Герой роману *"Пробний камінь неба"* ("The Lathe of Heaven", 1971) має унікальний дар у сні змінювати навколишню реальність, і основною проблемою для нього та психолога, котрий вивчає його, стає контроль над снами, які дають усе жахливіші результати. Повість *"Око чаплі"* ("The Eye of the Heron", 1978) і найоб'ємніший із романів Л. Ґ. — *"Завжди повертаючись додому"* ("Always Coming Home", 1985) продовжують утопічні пошуки письменниці, щоправда, з феміністським ухилом. Останній роман, дія якого відбувається у Каліфорнії близького майбутнього, яка пережила глобальну катастрофу, вирізняється докладністю у змалюванні культурного фону (додаються навіть касети із записами "місцевої" музики).

У вигадану центральноєвропейську країну поміщені сюжети квазіісторичного роману *"Малафрена"* ("Malafrena", 1979) і пов'язаних із ним новел зі збірки *"Орсінійські оповідання"* ("Orsinian Tales", 1976). Окрім того, Л.Ґ. є автором повісті для юнацтва *"Далеко-далеко звідусюди"* ("Very Far Away from Anyway Else", 1976) та численних статей, котрі склали збірки *"Мови ночі: Есе про фентезі та наукову фантастику"* ("Languages of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction", 1979) і *"Танці на краю світу: Думки про слова, жінок, місця проживання"* ("Dancmg at the Edge of the World; Thoughts on Words,Women, Places", 1989). У 1989 р. асоціація "Дослідники наукової фантастики" присудила Л. Ґ. щорічну премію "Пілігрим".

Українською мовою тетралогію Л.Ґ. *"Чарівник Земномор'я"* переклав А. Саган.

Тв.: *Укр. пер.* — Слово, що звільняє // Всесвіт. — 1991. — №8; Чарівник Земномор'я. — Тернопіль, 2005. *Рос. пер.* — Волшебник Земноморья. — Москва, 1993, 1999, 2002; Глаз цапли. — Москва, 1997; Двенадцать румбов ветра. — Москва, 1997; Миры Урсулы Ле Гуин. Комплект из шести книг. — Москва, 1997; Резец небесный. — Москва, 1997; Левая рука Тьмы. — Москва, 1999; Ожерелье планет Эйкумены: В 2 т. — С.-Петербург, 1992-1993; Москва, 2001; Рыбак из Внутриморья. Хайнский цикл. — Москва, 2002; День рождения мира. — Москва, 2003; На иных ветрах. — Москва, 2003; Толкователи. — Москва, 2003.

Літ: Гаков В. Тени на снегу // Ле Гуин У. Левая рука Тьмы. — Москва, 1999; Тогоева И. О ястребе, холме и мече — об истинных именах и великих магах // Волшебник Земноморья. — Москва, 1999.

За В. Гаковим



ЛЕВЕРТОВ, Деніза (Levertov, Denise — 24.10.1923, Ільфорд, Англія — 20.02. 1997, Сієтл, Вашингтон) — американська поетеса.

Л. народилася в Англії. Її батько, Поль Левертов, — російський єврей з хасидським минулим — став в Англії священиком англіканської церкви. Мати — уроджена валлійка, була натурою поетичною. Дівчинка виховувалась удома, отримавши відмінну освіту. Дух родини був громадянсько орієнтованим, антифашистським: батько протестував проти окупації Абіссинії Італією, а також проти того, що Великобританія не підтримала республіканців в Іспанії. Мати підтримувала ідею і процес створення Ліги Націй. І вся родина надавала допомогу втікачам з фашистської Німеччини й Австрії. То ж коли під час Другої світової війни Л. пішла працювати медичною сестрою в госпіталь, її вчинок був цілком у родинних традиціях.

Вийшовши заміж за американського письменника Мітчела Гудмена, вона мандрувала разом із чоловіком Європою, водночас глибоко цікавилася американською літературою. Згодом

подружжя оселилось у США, де Л. успішно викладала в різних американських коледжах. Її творчий доробок складають поетичні збірки (*"Тут і тепер"* — "Here and Now", 1956; *"Суходолом до островів"* — "Overland to the Islands", 1958; *"Сходи Якова"* — "The Jacob's Ladder", 1961; *"Танок смутку"* — "The Sorrow Dance", 1967; *"Вижити"* — "To Stay Alive", 1971; *"Відбитки"* — "Footprints", 1972 та ін.) та книжок есе (*"Поет у світі"* — "The Poet in the World", 1973; *"Засвіти в печері"* — "Light Up the Cave", 1981; *"Нові та вибрані есе"* — "New end Selected Essays", 1992).

Теми її поезій — природа, материнство, містика, негаразди, загроза самознищення людства. Мотиви політичні для неї так само природні, як і роздуми про долю і призначення митця. Адже поезія покликана зробити зримим і відчутним те, що живе в нас неосягненним, доки не висловлено іншим — митцем. Попри її зацікавлення, заангажованість політичним життям (вірші про судовий процес над фашистським функціонером Ейхманом — *"Кришталева ніч"*, про Другу світову війну — *"Мертві"*, про війну у В'єтнамі), найбільша цінність її поезії — у відкритості до всього світу, вмінні перейнятися болями, світосприйманням, перевтіленням в іншого, а відтак — уявлення про функцію поезії руйнувати бар'єри між людьми, з'єднувати людей. "Вірити, як митець, у натхнення або інтуїцію, знати, що Уява — не міра потрібної майстерності або знання, або блискучого спричинювання буде визначальною, а життя, відкрите до трансцендентного, до numinous. Зрозуміло, що не кожен митець визнає цей факт, проте всі в креативному акті долучаються до таїни", — висновує поетеса. "Таємниця життя" об'єднує митця з читачем, робить єдиним їхній поетичний світ:

Дві дівчини знайшли
таємницю життя
в одному
з рядків поетичних.
Я таємниці не знала,
хоч сама написала
цей рядок...

Та я люблю їх
за те, що вони відкрили
те, чого не могла я відкрити.

Але найбільше
я люблю їх
за бажання знайти
таємницю,
за віру
в її існування.

(*"Таємниця"*, пер. М.Загребельної).

Існування Л. у просторі культури таке ж природне, як і в реаліях дійсності. У неї є вірші про Б. Пастернака й А. Чехова, не раз вона підкреслює той великий вплив, який мали на неї П. Валері і Р.М. Рільке. Та найбільше — В.К. Вільямс. "В.К. Вільямс, — писала авторка, — справив найсильніший вплив на мою поезію, і оскільки на той час я намагалася спрямувати свої поетичні зусилля на освоєння грубої речовини буденності, чого я в 40-х рр. (тобто на початку поетичного шляху. — *Т. Д.*) не робила, то я сприймала у Вільямса не глибинну міфічну стихію, яку ми знаходимо (переважно, але не тільки) в "Патерсоні", а скоріше його спостережливість щодо матеріального світу і гострий слух щодо розмовної мови, котрі характерні для його ранніх і більш коротких віршів".

Українською мовою окремі твори Л. переклали М. Загребельна та В. Кикоть.

Тв.: Рос. пер. — Избранное. — Москва, 1989.

Літ.: Бабенко О. Деніза Левертов — далека і близька // СіЧ. — 1997. — № 2; Бабенков О.И. Поэзия Денизы Левертов. Проблематика и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. — Черкаси, 1996; Wagner L. Denise Levertov. — New York, 1967; Wagner L. Denise Levertov: In Her Own Province. — New York, 1979; Wagner-Martin L. Critical Essays on Denise Leverton. — Boston, 1990; Wilson R.A. A Bibliography of Denise Leverton. — New York, 1972; Sakelliou-Schulz L. Denise Levevrtov: An Annotated Primary and Secondary Bibliography. — New York, 1989.

За Т. Денисовою



ЛЕКО́НТ ДЕ ЛІЛЬ, Шарль (Leconte de Lisle, Charles — 22.10.1818, Сен-Поль, о. Реюньон — 18.07. 1894, Лувесьєн поблизу Версаля) — французький поет, теоретик мистецтва.

Народився у м. Сен-Поль на о. Реюньон у сім'ї фельдшера наполеонівської армії, котрий став згодом плантатором на о.Бурбон (тепер — Реюньон). Плантації та раби дісталися батькові завдяки вдалому шлюбові. Ще дитиною Л. де Л. захопився поезією, писав вірші, багато читав, віддаючи перевагу історичним романам В. Скотта. Після приїзду у Францію навчався в університеті м.Ренн. Попри усі спроби, йому так і не вдалося опублікувати свою першу збірку *"Серце і душа"*. Така ж незавидна доля спіткала й створені ним у столиці журнали. Через невдачу Л. де Л. ненадовго повернувся на о.Реюньон, звідки небавом був викликаний у Париж друзями-соціалістами. У цей час поет захоплювався ідеями Ш. Фур'є і Ф. Ламенне. З 1845 р. жив у Парижі, співпрацював із фур'єристськими виданнями "Фаланга" і "Мирна демократія", у яких публікував свої ранні вірші. Перші поетичні твори він створив під впливом відомого еллініста Луї Менара, й усі вони запліднені досвідом грець-

кої міфології, хоча молодий поет поводиться з нею досить вільно. Він механічно поєднує античну форму із соціалістськими ідеями свого часу.

Л. де Л. радісно сприйняв події революції 1848 р. Особливо гнівно він виступав проти рабства в усіх його проявах. Його діяльність була успішною, однак для самого поета скасування рабства обернулося розривом з родиною. Поразка революції принесла Л. де Л. розчарування в народі, який дозволив знову одягти на себе "ярмо рабства". Відтепер поет присвятив себе "чистому мистецтву".

У 1852 р. вийшла друком збірка віршів *"Античні вірші"* ("Poèmes antiques", 1852) з передмовою теоретичного характеру. Поет відкрито говорить про занепад "ліричної поезії романтиків" та про народження нової літературної школи. Перше видання *"Античних віршів"* складалося з 31 твору. Видання 1874 р. було доповнене й містило 54 вірші. Основна їхня частина присвячена культурі Стародавньої Греції, перед красою якої Л. де Л. схилявся. Найвідоміші з поезій — *"Єлена"*, *"Хірон"*, *"Ніоба"*. Окрім "грецьких" віршів, збірка містила також твори на індійські мотиви. Схід завжди цікавив поета, котрий був упевнений, що натхнення має прийти саме з екзотичних країн, де самé життя сповнене поезії. Завершуються *"Античні вірші" "Різними віршами"*, головним героєм яких стала природа. На відміну від романтиків, у Л. де Л. природа не суголосна людині. Вона має власний зміст і непідвладна людям.

У 1862 р. Л. де Л. видав *"Варварські вірші"* ("Poèmes barbares", 1862–1878), присвячені цього разу культурам, зігнорованим греками та римлянами. Міфи "примітивних" народів цікавлять поета не менше, ніж класичні зразки. У цій збірці він звертається до біблійних сюжетів, міфів Стародавнього Єгипту, Персії та Полінезії. Особливе місце посідають легенди і перекази народів Півночі. Екзотика, знову ж таки, необхідна поетові для літературного експерименту з формою. Саме форму ідеалізували поети, котрі ввійшли до гурту, керованого Л. де Л., що отримав назву "Парнас". До гурту входили такі поети, як К. Мендес, Т. де Банвіль, Ж.М. де Ередіа і Ф.А. Сюллі-Прюдом. Організаційне оформлення гурт отримав завдяки виданню К. Мендеса "Ревю фантазист" (1861). У Парижі заговорили про з'яву поетів-язичників, пантеїстів, які творять "мистецтво задля мистецтва". Це був зручний спосіб відвернутися від дійсності, яка багатьом митцям, у тім числі й Г. Флоберові, уявлялася глухими часами. 1866 р. поети видали збірку віршів під назвою *"Сучасний Парнас"*, ім'я якої закріплюється за новою поетичною школою. "Парнасці" пропонують ліризмові поезії романтиків протиставити нейтральність, майже знеособленість. За їхньою теорією, вірші мають стати метафізичними, вбраними в карбовані пластичні форми.

Прикметно, що Л. де Л., попри свій "парнасизм", не цурався і сучасності, почасти пристрасно розвінчуючи ті чи інші її вади. Підтвердженням цього може слугувати, приміром, сонет *"До сучасників"*:

Ви підло живете, без почуття, без мрій,
Безплідні, немічні, не палені журбою,
Навіки злякані кривавою добою,
Фальшиві, влізливі, захланні, як пирій.

Загрузнувши в багні та в злобності жахній,
Ви цей нужденний світ загидили собою,
Розпусним подихом, нікчемністю, ганьбою,
Все обернули, все в мертвотний бруд і гній.

О люди, близько час, коли на кулі злота
Богів убивці — ви, неначе та хробота,
Прогризши аж до скель всю землю навкруги,

Навзаєм нищачись, отруйні та скажені,
Все набиваючи монетами кишені,
Безглуздо помрете від смутку і нудьги.

(Пер. Д. Павличка)

Життєвий шлях поет завершив в зеніті слави. Л. де Л. став членом Французької академії, куди він прийшов на місце В. Гюго. Він був також нагороджений орденом Почесного легіону. За життя поет видав ще одну збірку віршів під назвою *"Трагічні вірші"* ("Poèmes tragiques", 1884). Посмертно вийшла збірка *"Останні вірші"* ("Derniers poèmes", 1895). Незважаючи на те, що "парнасці" стали об'єктом нападок і критики з боку багатьох митців, які піддавали сумніву вартість поезії цього гурту, вони значно збагатили французьку та світову поезію.

В Україні окремі вірші Л. де Л. переклали П. Грабовський, В. Щурат, М. Драй-Хмара, М. Зеров, М. Терещенко, Д. Павличко, Д. Паламарчук, М. Орест.

Тв.: Укр. пер. — Поезії. — Мюнхен, 1956; Джіган-Ара // Щурат В. Поезія XIX віку. — Львів, 1903. — Ч. 1; [Вірші] // Всесвіт. — 1961. — №8, 1963. — №10, 1972. — №9, 1983. — №2; [Вірші] // Зеров М. Вибране. — К., 1966; [Вірші] // Сузір'я франц. поезії. — К., 1971. — Т. 2; [Вірші] // Передчуття. — К., 1979; [Вірші] // Світовий сонет. — К., 1983; "Нащо ми в світі живемо?" // Грабовський П. Вибр. твори. — К., 1985. — Т. 1; [Вірші] // Драй-Хмара М. Вибране. — К., 1989; [Вірші] // Світличний І. У мене — тільки слово. — Харків, 1994. *Рос. пер.* — Из четырех книг. — Москва, 1960; [Вірші] // Поэзия Франции. Век XIX. — Москва, 1985.

Літ.: Анненский И. Леконт де Лиль и его "Эринии" // Анненский И. Книги отражений. — Москва, 1979; Рыкова Н. Леконт де Лиль // Писатели Франции. — Москва, 1964; Хорев А.В. Образная система "герои-

ческих" стихотворений Л. де Лиля // Вестник Моск. ун.-та. Серия 9. Филология. — 1989. — № 1.

С. Фомін



ЛЕМ, Станіслав (Lem, Stanisław — нар. 12.09.1921, Львів) — польський письменник.

Народився в сім'ї лікаря. Дитячі та юнацькі роки Л. згодом описав у автобіографічній повісті *"Високий замок"* ("Wysoki zamek", 1966). Головне місце в повісті відведено зустрічам з великими ідеями в науці та культурі, що справили вплив на формування характеру письменника. Л. намагався показати, як із сором'язливої, допитливої, одержимої фантастичними задумами дитини виростає відомий письменник, хоча хлопчик і не мріяв про це. У книзі показано побут і звичаї довоєнної Польщі — держави з великою кількістю суперечливих соціальних проблем. Друга світова війна та гітлерівська окупація перервали навчання Л., котрий за родинною традицією збирався стати лікарем. Л. став механіком, потрапивши в далеке та чуже для нього робітниче середовище, зблизився з учасниками руху Опору, боровся за звільнення та відродження Польщі. Події цього періоду згодом ляжуть в основу роману *"Незагублений час"* ("Czas nieutracony", 1955).

Після війни Л. переїхав у Краків. Закінчивши медичний факультет, він став науковим співробітником, захопився історією та методологією науки, рецензував наукознавчі праці в журналі "Життя науки". Водночас виходять друком його перші оповідання та вірші, юнацька повість *"Людина з Марса"* (1946). Один за одним з'являються роман *"Астронавти"* ("Astronauci", 1951) про експедицію на Венеру, де земляни виявляють рештки колись високорозвиненої технічної цивілізації, що загинула від атомної війни; роман-утопія про комуністичне суспільство *"Магелланова хмара"* ("Obłok Magellana", 1955), збірка науково-фантастичних оповідань *"Сезам"* (1954), *"Зоряні щоденники"* ("Dzienniki gwiazdowe", 1957), *"Вторгнення з Альдебарана"* ("Inwazja z Aldebarana", 1959). Наукова фантастика Л. ґрунтується на широких наукових знаннях. Л. користується науковими ідеями як літературно-художнім засобом, щоб драматизувати ситуацію, в яку він ставить своїх героїв разом з читачем, щоб довести до абсурду деякі звичні уявлення буденної свідомості; вони відіграють важливу роль в його сатирі й пародії. Найкращою книгою автора, за його власним зізнанням, є роман *"Соляріс"* ("Solaris", 1961). "Мені б хотілося написати щось на зразок *"Соляріса"*, але такий успіх буває лише один раз", — зізнається Л. У романі сміливо та гостро порушуються серйозні філософські, моральні та соціальні проблеми, значення яких не просто є актуальним, але зростає з кожним днем в ході науково-технічної революції.

Герой роману *"Соляріс"* Кріс Кельвін — вчений-біолог — прибуває на дослідницьку станцію віддаленої планети Соляріс, щоби підтвердити або спростувати необхідність наступних досліджень і пошуку контакту з єдиним "мешканцем" планети — величезною мислячою субстанцією — Океаном. Уже понад сотню років Океан задає землянам нові загадки. На жодну з них не дає відповіді нагромаджена впродовж років наукова література. На момент прибуття на планету Кельвіна Океан породжує новий феномен. Проникнувши в глибини підсвідомості мешканців станції — Сарторіуса, Снаута й Гібаряна, — він матеріалізує потаємні жахливі чи патологічно-привабливі образи, які людина намагається приховати як від суспільства, так і від самої себе. Ця доля не минає і щойноприбулого Кельвіна — наступного ж дня його відвідує покійна дружина Харрі, котра вчинила самогубство через духовну самотність близько десяти років тому. "Гості" землян обов'язково повинні бути поруч зі своїми "хазяями": величезна потворна негритянка стоїть біля трупа Гібаряна, котрий застрелився; якась істота в солом'яному капелюсі не дозволяє покинути кімнату Снаутові, Сарторіус ретельно приховує свого "гостя" від сторонніх очей. Спроби знищити спільні породження людської підсвідомості й активної волі Океану виявляються неможливими — вони знову відроджуються. Яку мету переслідує Океан, відтворюючи у реальному світі потаємні образи людського розуму? Що це — спроба краще зрозуміти прибульців, зіштовхнувши їх увіч зі світом їхнього власного "я" у його мінливій і непривабливій наготі? Чи ставитися до цього прояву слід лише як до факту діяльності чужої природи — безглуздої і неживої, визнати фактом, який потребує наукового осмислення, але не дозволити йому зачепити душу людини? В образах Сарторіуса і Кельвіна письменник втілив дві діаметрально протилежні позиції в сучасній науці — технократичну, яка вважає, що в процесі пізнання мета виправдовує будь-які засоби, аж до знищення самого об'єкта пізнання, і протилежну їй гуманістичну традицію, згідно з якою пізнання світу — це засіб досягнення шляхетних соціальних ідеалів людства. Солярастам, усупереч волі Кельвіна, вдається знищити гостей. Але духовно надломлений другою загибеллю Харрі Кельвін не залишає планету, вирішивши продовжувати дослідження загадкового і незбагненного життя Океану.

Вважаючи за необхідне пояснити основну ідею свого роману, Л. писав у передмові до ро-

сійського видання: “Гадаю, що дорога до зірок та їхніх мешканців буде не лише довгою та важкою, але й сповненою неймовірних явищ, які не мають жодних аналогій з нашою земною дійсністю. Це не означає — і вдумливий читач, звісно, зрозуміє, — ніби я впевнений, що нас повинні очікувати явища саме такі, які описані в романі “Соляріс”. Я не претендую на роль пророка. Але я не писав теоретично-абстрактний трактат і тому повинен був розповісти цілком конкретну історію, щоби за її посередництвом висловити одну просту думку: “Поміж зірок нас чекає Невідоме”.

Роман Л. *“Соляріс”* був екранізований російським режисером А.Тарковським (1972); фільм був удостоєний великого призу на міжнародному фестивалі в Каннах.

Книга Л. *“Оповідання про пілота Піркса”* (1968) присвячена життю простої, пересічної людини, котра потрапила у виняткові обставини. Він — космічний пілот і навігатор, для котрого метеоритні дощі, тривалі перельоти і зіткнення з таємницями космосу є буднями. Піркс — один із багатьох “трудівників космосу”, котрі не усвідомлюють власного героїзму. Ледве чи не щомиті свого життя герой Л. мусить здійснювати активний вибір, від якого нерідко залежить життя і доля багатьох людей. Перипетії зоряних мандрів, трагедії, що відбуваються в нього на очах, не викликають у нього звички до вигляду страждань. Гнітюче враження як на героя, так і на читача справляють страждання людей, яким неможливо допомогти. Так, у новелі *“Термінус”* створюється фантастичний образ робота — машини для пломбування й усунення течі в реакторі, механізму, який у своїх рухах незбагненним чином зберіг пам’ять про останні слова загиблого екіпажу. Щоразу, коли робот виконує свою роботу, він неусвідомлено вистукує лопаточками рук, “морзянкою”, передсмертні повідомлення пілотів, які гинули від нестачі кисню. Таким чином, щоразу, коли робот береться за роботу, з минулого знову з’являються загиблі космонавти, аби знову пережити останні жахливі миті. Усі пригоди пілота Піркса звичайні, вони є в житті будь-якого космічного пілота. Космонавти — це начебто інші люди. Пов’язавши якось життя з космосом, вони не можуть повернутися до існування в “нормальному”, “земному” суспільстві. У новелі *“Альбатрос”* стосунки Піркса, що зав’язуються зі світською красунею, руйнує повідомлення про загибель космічного корабля “Альбатрос”. Трагізм того, що трапилося, доходить лише до Піркса — люди, які його оточують — попутники в транспланетному перельоті — цікавляться лише тим, коли можна буде танцювати.

Збірка фантастичних новел *“Зоряні щоденники Ійона Тихого”* (1957, додатк. вид. 1971) є спробою саркастичного осмислення світу. Вади, упередження чи просто смішні нісенітниці земної цивілізації поринають в ауру гротесково-фантастичного, набувають спотворених ззовні, але внутрішньо виправданих форм — нехай це буде безрадісне майбутнє планети Земля чи псевдоутопія сусідніх галактик.

“Казки роботів” (“Bajki robotów”, 1964) — збірка гумористичних новел, у яких почасти традиційні космічні сюжети переносяться у світ фантастики. Сповнені глибокого філософського змісту *“Казки роботів”* зрозумілі не лише дорослому, а й дитині: одна із чудових якостей Л. — вміння розповісти просто про складне.

Окрім роману *“Соляріс”*, крилатий вислів Л. “Поміж зірок нас чекає Невідоме” знайшов художнє втілення у значних романах письменника 60-х рр. — *“Едем”* (“Eden”, 1958), *“Повернення із зірок”* (“Powrót z gwiązd”, 1961), *“Непереможний”* (“Niezwyciezony”, 1963). В *“Едемі”* письменник змалював жертв невдалої біологічної реконструкції. На планету Едем, як називають її жителі, прилітає дослідницька експедиція і намагається встановити контакт із жителями. Проте результати спостережень виявляються дивними: місцеві заводи переробляють власну продукцію; рови заповнені трупами; повсюди чудернацькі селища, схожі на концтабори, тощо. Жителі хочуть відгородитися від землян, намагаючись накрити їхній корабель непроникним куполом. І тільки наприкінці твору з’ясовується, що в самій основі едемського суспільства лежить брехня: у минулому влада спробувала перебудувати біологічну природу жителів планети, але експеримент не вдався.

Утопічний світ далекого майбутнього постає перед астронавтом, котрий повернувся після тривалих мандрів у космосі на Землю, в романі *“Повернення із зірок”*. Дивовижні міста, фантастичні винаходи та відкриття, з-поміж яких найзначніше — “бетризація” (профілактичне позбавлення центрів агресії у мозку людини), що уможливила звільнення світу від війн і злочинів; фантоматика, що замінила собою мистецтво, спорт, дозвілля і значною мірою секс та еротику, — всі ці технологічні дива “дивного нового світу” приховують обов’язковий виворіт будь-якої утопії: плату за спокій і процвітання. Зі зникненням закладеної в генах агресивності суспільство неминуче втрачає й інші характерні риси людини: ризик, заповзятливість, здатність до самопожертви, науковий пошук, романтику невідкритого; духовно “ожиріле” людство приречене на деградацію.

Один із варіантів невдалого контакту з іншою, абсолютно не схожою космічною цивілізацією Л. зумів наочно змалювати у романі *“Непереможний”* — про кіберцивілізацію елект-

ронних "мушок", що об'єднані у своєрідний колективний розум.

З-поміж інших значних творів Л. слід виокремити роман-трактат *"Голос Неба"* ("Glos Pana", 1968), що характеризує новий етап у творчості письменника, коли над прозаїком починає домінувати есеїст-філософ. Сюжетна лінія — розшифрування вченими сигналів від іншого космічного розуму — слугує для Л. лише засобом поміркувати про сучасну цивілізацію (яка, на думку автора, перебуває у віці немовляти), про проблеми комунікації, мови спілкування, межі наукового пізнання й ін.

Розпочавши вже у 70-х рр. відчувати постійний "інтелектуальний цейтнот" — неможливість адекватно, в художніх образах утілити всі проблеми, що хвилювали Л.-мислителя, бажання прискорити їхню передачу читачеві — підштовхнув Л.-письменника до активного пошуку нових літературних форм. Ці пошуки втілилися в оригінальному жанрі, в якому вже успішно працював високо шанований Л. Х.Л. Борхес: рецензії, автореферати, передмови, відгуки на неіснуючі книжки, а також окремі фрагменти з них. Усі вони об'єднані у збірки *"Ідеальний вакуум"* ("Doskonała proznia", 1971) і *"Уявна велич"* ("Wielkosc urojona", 1971). Один із останніх художніх творів Л. — роман *"Мир на Землі"* ("Pokoj na Ziemi", нім. — 1986; пол. — 1987) — присвячений перспективам нових систем озброєння, що розробляються на Місяці. Осібно у творчості Л. стоять "онтологічні детективи", що поєднують детективну НФ й інтелектуальне "розслідування" філософського роману (в якому розшукується не злочинець, а наукова істина) — ранній роман *"Слідство"* ("Sledztwo", 1959) і повість *"Катар"* ("Katar", 1976). У цих творах зовнішня сюжетна канва — розслідування низки дивних явищ, що наводять на думку про надприродне втручання (воскресіння мерців, загадкові смерті без явних причин) — є лише фоном для іншого "слідства" — наукового, що приводить ученого до висновків, які суперечать сучасним уявленням науки та філософії.

З науковою фантастикою Л. органічно пов'язана і його філософська та літературознавча есеїстика, в наукових працях письменника можна знайти витоки багатьох фантастичних тем і сюжетів, які пізніше перекочували у художні книги. Л. є автором чотирьох фундаментальних праць: *"Діалоги"* ("Dialogi", 1957) — про системи керування і кібернетичні принципи; *"Сума технології"* ("Summa technologiae", 1962—1963) про шляхи розвитку цивілізації у далекому майбутньому, можливі глухі кути на її шляху і багатообіцяючі напрямки, зокрема, фантоматики; *"Філософія випадку"* ("Filozofia przypadku", 1968) — про культуру й етику технологічних цивілізацій. Нарешті, це об'ємне двотомне дослідження, проведене, в основному, методами структурного аналізу, сучасної західної НФ — *"Фантастика і футурологія"* ("Fantastyka i futurologia", 1970). Остання книга, а також ряд літературознавчих статей Л., у яких гостро розкритиковані сюжетний примітивізм і загальна "милостиво-місницька" атмосфера в американській НФ, призвели до скандального виключення Л. із Асоціації американських письменників-фантастів, що, у свою чергу, призвело до виходу (на знак протесту) з неї таких авторів, як М. Муркок і У. Ле Гуїн.

В Україні низку творів Л. переклали Д. Андрухів, А. Гуць, О. Гриценко, О. Король, М. Ларін, І. Сварник, А. Поритко й ін.

Тв.: Укр. пер. — Зоряні щоденники Ійона Тихого // Всесвіт. — 1961. — № 9; Конгрес футурологів// Всесвіт. — 1971. — № 6; Повернення з зірок. — Львів, 1976; Катар. — Львів, 1982; Соляріс. Едем. — К., 1987; Професор Доньда. Із спогадів Ійона Тихого. Одна хвилина людства: Есе // Всесвіт. — 1988. — № 4; Розповідь першого розмороженого // Всесвіт. — 1989. — № 8; Кіберіада. — К., 1990; Фіаско // Всесвіт. — 1990. — №2—5; Голем XIV. — Львів, 2001; Апокрифи. — Львів, 2001. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 10 т. — Москва, 1992.

Літ.: Араб-Оглы Э. Диалоги с будущим // Лем С. Избранное. — Москва, 1976; Береш С. Шалене прискорення // Сучасність. — 2002. — № 1; Гриценко О. Ретрологія Станіслава Лема // Всесвіт. — 1989. — № 8; Значні теми, високі вимоги [Бесіда з польським письменником С. Лемом] // Знання та праця. — 1974. — №9.

За О. Дежуровим і В. Гаковським



ЛЕ́НАУ, Ніколаус (Lenau, Nicolaus; автонім: Штреленау, Франц Німбш Едлер фон — 13.08.1802, Чатад, побл. угор. м. Темешвар — 22.08.1850, Обердьоблінг, побл. Відня) — австрійський поет.

Народився у збіднілій дворянській сім'ї, після смерті батька у 1807 р. його виховувала матір. Уже в дитинстві на нього справили велике враження угорський ландшафт, який він оспівав першим із німецькомовних поетів, та антинаполеонівські війни. У 1812—1815 рр. Л. навчався у гімназії, 1818 р., після того, як його мати вдруге вийшла заміж, перебрався до родини діда у Відень. З 1819 р. вивчав в університетах Відня та Пресбурга філософію, право, медицину, ніде не закінчивши повного курсу. У ці ж роки багато спілкувався у віденській "Срібній кав'ярні" зі столичними письменниками та композиторами (Л. був пристрасним прихильником музики, сам чудово грав на скрипці). Після смерті

матері у 1829 р. поет отримав невеликий спадок і намагався жити як "вільний митець". У 1831 р. він перебрався у Штутгарт, зустрівши теплий прийом у "швабському колі поетів": Г. Шваб, Л. Уланд, К. Майєр, Ю. Кернер. У 1832 р., намагаючись віднайти "землю свободи", подався до Америки, де в штаті Огайо купив ферму. Утопічність цих надій дуже швидко стала очевидною, і Л., страждаючи від дефіциту дружби, любові, розуміння, повернувся, "втомлений від Америки", у Європу (США він рекомендуватиме як "школу розчарування"). В Америці Л. побачив те, що бачили в той час чимало європейців: "крамарські душі", жадобу до наживи тощо.

У 1833–1838 рр. жив, мандруючи поміж Штутгартом та Віднем, де безуспішно намагався стати професором естетики. Кохання до Лотти Ґмелін (відображене в циклі *"Пісні очерету"*) змінилося фатальною пристрастю до Софі фон Левенталь, дружини його товариша. Софі залишиться його музою на все життя, незважаючи на двоє заручин (з Кароліною Унґер і Марі Берендс), які будуть розірвані. У 1844 р. у нього розвинулася душевна хвороба, через три роки поета помістили у клініку в Обердьоблінгу, де він перебуватиме до самої смерті.

Уже перша збірка — *"Вірші"* ("Gedichte", 1832) — здобула йому славу (вперше псевдонімом "Ленау" підписано вірш 1830 р. *"Віра, Знання, Дія"* — алегоричне зображення зради німецькими князями свого народу). Для ранньої лірики характерні мотиви "проти тиранів" — політично заанґажована поезія, вочевидь, не найсильніша грань таланту Л. Поет увійшов у літературу в період, що характеризується співіснуванням найрізноріднїших явищ (Реставрація, бідермейєр з його "лірикою для віталень", революційні тенденції, рецидиви романтизму). Світоглядово та буттєво він близький до Д. Кітса, Дж. Н. Ґ. Байрона, П. Б. Шеллі, Д. Леопарді, М. Лермонтова й А. де Мюссе.

Л. — типовий поет "світової скорботи", зумовленої, вочевидь, і даниною моді, і особистими негараздами, і більш глибокими причинами. Найчастіше культивуються настрої меланхолійної скарги: втрата молодості, кохання, віри; перевага надається "осіннім мотивам" — найбільш адекватній моделі для вираження смутку та скорботи:

Сонце — де воно?
Чорні хмари. Грім.
Роздаровано
Все вітрам сліпим.

В небі хто куди
Блискавки женуть.
В дзеркалі води
Їхня грає лють.

Мов гроза ясна,
Сліпиш ти мене,
Ще й коса рясна —
Злото звихрене.

(*"Очеретяні пісні"*, 4;
пер. Л. Череватенка)

Якщо говорити про символіку кольору, то тут домінують темні тони (А. Грюн зауважив, що його стяг з "чорного шовку"). Про це ж свідчать і назви віршів: *"Мертве щастя"* ("Das tote Glück"), *"Туман"* ("Nebel"), *"Смуток"* ("Trauer"), *"Осіння скарга"* ("Herbstklage"), *"Сльози"* ("Die Tränen"). Своєрідна "лірика природи" Л.: те, що ландшафт персоніфікується — прийом доволі банальний, але новою була неймовірна інтенсивність взаємин між людиною і природою. Природа — єдина стихія, у якій хочеться розчинитися. Напевне, тому пейзаж вдається Л. краще, ніж люди. Ідеальні виразники свободи, почуття — ті, хто найбільш органічно зливаються з ландшафтом, водночас не розчиняючись остаточно на його тлі, — "природні люди", тобто цигани, індіанці й інші (*"Троє індіанців"*, *"Троє циганів"* та ін.). Розуміючи ілюзорність свого бажання стати "природною людиною", поет констатує розірваність свідомості, "подвійне буття": одночасну тугу за "небесним" і "земним" домами.

Найкраще Л. вдавалися балади та вірші, які претендували на те, щоби бути покладеними на музику (*"Поштар"*, *"Сватання"*, *"Свято кохання"* й ін.). На жаль, він не зустрів конгеніального композитора — звідси, ймовірно, нарікання на те, що Ф. Шуберт помер до виходу першої збірки австрійського поета. У Л. чимало любовної лірики, причому акцент робиться на "відреченні", "відмові", на неможливості для закоханих щасливого кінця.

Лірична стихія панує і драматично-епічних творах поета — жанр, якому він присвятив багато часу і сил у пізній період своєї творчості. Це *"Фауст"* ("Faust", 1836), де Л. розробляє тему конфронтації індивідуума та реакційного суспільства; *"Савонарола"* ("Savonarola", 1837) — інспірований бесідами з данським теологом Й. Мартенсеном (коли Савонарола виступає проти Лоренцо Медічі, то разом з ним Л. проповідує проти Г. В. Ф. Геґеля, Фр. Шеллінґа й Д. Ф. Штрауса); *"Альбігойці"* ("Die Albigenser", 1842) — перипетії руху французьких єретиків — лише привід поговорити "на злобу дня"; *"Ян Жижка"* ("Johannes Žižka", 1841–1842) — історія ватажка радикальних таборитів; *"Дон Жуан"* ("Don Juan", 1844) — випад проти християнського аскетизму, тема самоутвердження в коханні, позаяк більше ніде самореалізуватись у годину лихоліття. Інші прижиттєві видання Л.: *"Нові вірші"* ("Neuere Gedichte", 1838), *"Вірші"*

("Gedichte", 1844). У 1851 р. А.Грюн видав спадщину поета ("Nachlaß"). Перше повне зібрання творів у 4 томах було опубліковане у 1855 р. ("Sämtliche Werke").

В Україні про творчість Л. писав І. Франко (стаття "Микола Ленау", 1902). Окремі вірші Л. переклали І. Франко, П. Грабовський, Л. Череватенко.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Грабовський П. Зібр. творів: В 2 т. — К., 1959; [Вірші] // Співець. — К., 1972; На гробі міністра // Франко І. Зібр. творів. — К., 1978. — Т. 13. *Рос. пер.* — Стихотворения. Ян Жижка. — Москва, 1956.

Літ.: Франко І. Микола Ленау // Франко І. Зібр. творів. — К., 1982. — Т. 33.

В. Никифоров

ЛЕ́НҐЛЕНД, Вільям (Langland, William — бл. 1330, Шропшир — бл. 1400, Лондон) — англійський поет.

Л. є автором алегоричної поеми *"Видіння про Петра Орача"* ("The Vision of Piere the Plowman"), найвизначнішої пам'ятки морально-дидактичної поезії XIV ст.

Біографічні відомості про автора *"Видіння"* вкрай скупі і їх важко назвати достовірними. Навіть прізвище поета відомо неточно, і його називають Ленґлендом лише згідно з усталеною традицією. Фактично все, що ми знаємо про Л., взяте з його поеми.

Народився Л., вочевидь, у графстві Шропшир. Принаймні опис Мальвернських пагорбів свідчить про те, що ці місця близькі й дорогі йому. Швидше за все, поет був вихідцем із селянської родини, але здобута в монастирі освіта дозволила йому вийти з кріпосної залежності. У будь-якому випадку на сторінках *"Видіння"* поет дякує церкві за здобуту завдяки їй свободу. Водночас чернечого сану Л. не прийняв. Він розповідає, що певний час мешкав у Лондоні, дуже бідував і не мав певного заняття. Можна припустити, що поет заробляв на життя оформленням ділових паперів та співанням псалмів; своїм покликанням, утім, вважав проповідництво. З цією метою він звернувся до літературної творчості. Однак текст поеми свідчить, що, незважаючи на приналежність до нижчих верств соціально-ієрархічної драбини, Л. був людиною, сповненою гордості та почуття гідності. У поемі він зауважує, що з ненавистю і зневагою спостерігав за людьми, котрі купаються в розкошах, ніколи не запобігав і не принижувався перед ними, відмовляючи у привітанні навіть королівським суддям, за що дехто вважав його дурнем чи диваком. Суворість авторських оцінок, почуття глибокого обурення тим, що відбувається, відповідають створеному Л. у поемі автопортрету.

Немає точних відомостей про те, як і коли Л. помер. Є версія про можливу смерть поета під час лондонської епідемії 1376 р. Ця версія спирається на запис, що міститься в одному з рукописів першої редакції поеми. Рукопис датують кінцем 70-х рр., а запис переписувача, якогось Джона Бута, говорить про автора поеми: "Зненацька смерть завдала йому удару й повалила його. Він лежить під землею. Христос нехай буде милостивий до його душі". Очевидно також, що ім'я поета і його твір стали відомими до повстання 1381 р., позаяк лідери повстанців добре знали поему та використовували її образи у своїх проповідях і прокламаціях.

Дійсно, *"Видіння"* дійшло до нас у значній кількості манускриптів (41), що потверджує велику популярність його серед сучасників. Над своїм єдиним твором Л. працював упродовж всього життя. Наявні три редакції поеми ("А", "В" і "С"), час оформлення яких датують приблизно 1362, 1377 і 1383 рр. З них видно, що автор переробляв твір, доповнюючи та розширюючи його. Проблема виникає у зв'язку з третьою редакцією. Де й ким вона виконана, якщо автор помер бл. 1377 р., а в тексті "С" є пряме згадування низки подій 90-х рр. XIV ст.? Якщо ж третя редакція доповнена переписувачем, то який тоді остаточний текст поеми? Ці текстологічні проблеми не вирішені й до сьогоднішнього часу.

Найцікавішими заведено вважати версії "В" і "С", що різняться поміж собою незначною мірою. У даній статті цитується текст варіанту "В". Поема містить одинадцять видінь, неоднаково поділених у кожній редакції. Але в усіх текстових варіантах є межа, котра ніби ділить поему на дві частини (в "А" після VIII розділу, у "В" — після VII, в "С" — після X). Перша частина містить розповіді про мандри прочан до Правди; у другій вміщені "житія" своєрідних алегоричних постатей — Ду-вел, Ду-бет і Ду-бест (Do-well, Do-bet, Do-best).

Поему відкриває "пролог". Травневим ранком на Мальвернських пагорбах натомлений ходою автор поринає в сон і бачить:

Ніби я знаходжусь в пустелі; де вона,
я ніколи не знав.
Подивившись на схід — високо до сонця,
Уздрів на узвишші я вежу, майстерно
збудовану,
Під нею глибоку долину
і в ній тюрму
З ровами глибокими, з виду похмуру
й страшну.
Між ними побачив я поле прекрасне,
сповнене люду.

Ця картина, що відкрилася перед зором поета, звісно ж, алегорична: тюрма в долині — це пристановисько Зла; вежа, що видніється на узвишші, — домівка Правди; поле, повне народу, — зображення людства. Однак через цикл видінь ця узагальнена картина поступово збагачується, конкретизується і в підсумку перетворюється на переконливу панораму епохи, її критичний синтез. Л. збирає на лузі людей усякого ґатунку ("alle manner of man"). Тут представники всіх станів, від короля до жебрака, люди різноманітних професій, носії різних ідеологічних переконань. При цьому Л. підкреслює, що Зло проникло в усі стани та верстви. Як грішники, представлені в нього жебраки і купці, менестрелі та священики, рицарі та ченці і, зрештою, сам король. Так, Л. засуджує волоцюг, які "прикидалися жебраками, аби роздобути собі харчі, та билися в шинках". Поет обурюється брехнею прочан: "До кожної їхньої історії, що вони розказували, їхній язик був привчений прибріхувати більше, ніж казати правду". Продавця індульгенцій, зокрема, поет звинувачує в тому, що він перетворив релігію на прибуткову статтю:

Мирські люди в усьому вірили йому,
і їм до душі були його слова.
Вони підходили до нього й, клякаючи,
цілували його булли.
Він тицяв їм ув обличчя свою грамоту
й засліплював їм нею очі
І добував своєю буллою перстені
та брошки. (49)

Потік авторських звинувачень довгий, завершує його байка про кота і мишей зі щурами, які зазнають від нього безперервних образ. Тут автор дістається до самого верху соціально-ієрархічної драбини і нападає на короля та королівський двір, представляючи їх як гніздо самовладдя і сваволі:

...придворний кіт приходив, коли йому
забагнеться,
І раптом кидався на них і хапав з-поміж них,
кого хотів. (55)

Створена Л. алегорична картина відобразила реальні події двірцевих інтриг. Королі страчували феодалів, феодали затівали змови проти королів. Розгорялася боротьба за владу, яка згодом, у XV ст., призвела до братовбивчої династійної війни Червоної та Білої троянд.

Викриваючи численні вади, Л. водночас вирізняє найгірше зло сучасності: загальну користливість і продажність. Він вивів образ повсюдно пануючої леді Мід (Мзди). Уособлення підкупу, вона представлена в образі розкішно вбраної дами:

...побачив жінку, чепурно й багато убрану,
Загорнену в хутра, найкрасивіші з усіх
на землі,
Увінчану короною, кращої за яку немає
і в короля. (83)

Сучасники вбачали в образі леді Мід натяк на Алісу Перрерс, коханку старіючого Едуарда III, котра плела з допомогою "мзди" свої інтриги й обмани.

Л. показує, що позбавити Мід впливу важко через її багатоликість. Мзда в поемі захищає себе за допомогою платні, подарунку, винагороди і т.п. Але Совість розвінчує її незмінно гріховну сутність: "Вона потурає Брехні й часто забруднює Правду".

У поемі присутні й позитивні ідеали автора. Поет мріє про час, коли

...не Мід буде паном, як зараз,
Але Любов, Покора і Вірність.
Вони будуть панами на землі,
аби охороняти Правду.

Л. вибирає шлях морально-релігійного напучування, радячи жити в любові та законі, вибравши своїми провідниками Совість, Розум, Лагідне серце. Він пише про первісну чистоту євангельського вчення, закликає до виконання "Божого закону", що полягає у діяльній любові до людей ("lawe of god"). На думку Л., "віра без діла нічого не варта", вона так само марна, як світильник, всередині якого немає вогню". Крім діяльної любові, Л. проповідує працю. Поет висловлює сподівання, що "в кращому майбутньому... кожна людина повинна працювати плугом, мотикою чи заступом, прясти чи розкидати по полю гній, або ж вона загине від ліні".

Можна сказати, що центральний епізод поеми — паломництво грішного натовпу до Правди. Шлях до неї виявляється нелегким: ніхто не знає дороги до неї, навіть прочанин, котрий побачив на своєму віку чимало святих місць, зізнається, що ніколи не бачив Правди. У цей момент загальної розгубленості на допомогу юрбі приходить Петро, звичайний сільський оратай (Piere the Plowman). Він зізнається, що знає Правду, позаяк упродовж всього свого життя праведно служив цьому доброму господарю, з лихвою отримуючи від нього платню:

І якщо ви хочете знати, де він замешкує,
Я вкажу непомильно вам шлях до його
житла.

На шляху до Правди Петро Орач проповідує людям ідеали розважливості, смирення, утримання і совісті. Під час цієї промови його вигляд нагадує людям Христа. Однак найбільш настійливо у словах Петра звучить ідея загальної праці. Перш ніж вирушити в дорогу, він

радить усім, хто бажає дійти до Правди, зорати з ним поле на півакра і засіяти його. Поема, таким чином, яскраво виразила демократичні симпатії автора. Скромний трудівник, простий сільський оратай був поставлений у ній вище за всіх людей: був названий єдиною людиною, котра живе за заповітами Правди і здатна вказати шлях до неї. Не випадково, що твір став популярним у середовищі повсталих у 1381 р. селян.

"Видіння про Петра Орача" — яскраве явище Передвідродження, що поєднує в собі традиції старої середньовічної літератури, передусім традиції алегоризму, з новими художніми віяннями, що лише народжувалися. Характерне для Середньовіччя прагнення до універсальної, синтетичної побудови у *"Видінні про Петра Орача"* сусідує з інтересом до зображення конкретної соціальної дійсності, пропущеної через суб'єктивне сприйняття митця. У традиційну форму видіння Л. вклав живий актуальний зміст, що є критичним освоєнням сучасної авторові епохи в її головних історичних тенденціях. Такі властивості художньої манери Л., як майстерність побутописання, вміло застосована реалістична деталь, інтерес до зображення характеру на рівні його типового втілення, яскраво виражений авторський первень, стали у творчості поета рисами нового мистецтва. Твір видається характерним для епохи Передвідродження і з ідейного боку. Приймаючи головні догмати віри, Л. водночас виразив у творі антиклерикальні погляди і настрої передреформного характеру; цілу низку релігійних образів та сюжетів він пристосував для передачі суто світського, публіцистичного змісту. Сатиричні тенденції *"Видіння"* підпорядковані утвердженню прогресивних ідей часу, пошукам соціального зцілення суспільства.

Особливої популярності зажив образ Петра Орача, який набув значення символічного узагальнення. Це ім'я стало прозивним і широко вживалося аж до англійської буржуазної революції XVII ст. Твір покликав до життя цілий ряд літературних наслідувань ("Скарги Петра Орача", "Символ віри Петра Орача"); образ Петра Орача знайшов втілення в англійському живописі, зокрема, на фресках XIV–XV ст. Христос неодноразово зображувався у вигляді селянина-орача. Подібні зображення знайдені у церквах, розташованих по всій Англії, і дослідники довели, що своєю з'явою ці картини зобов'язані поетичному творові Л.

Тв.: *Рос. пер.* — Видение Уильяма о Петре Пахаре. — Ленинград, 1941.

Літ.: Алексеев М.П. Л.-ра средневековой Англии и Шотландии. — Москва, 1984.

М. Нікола



ЛЕОПАРДІ, Джакомо (Leopardi, Giacomo — 29.06. 1798, Реканаті, пров. Мачерата — 14.06.1837, Неаполь) — італійський поет.

Народився в аристократичній сім'ї, котра пишалася рідкісною як на ті часи бібліотекою. Здобув домашню освіту, навчався одержимо, у 17 років він уже був сформованим філологом. Літературною працею займався за покликом серця і для заробітку, позаяк збідніла родина графів Леопарді жила у прямому значенні цього слова впроголодь. Крім власних творів, він редагував видання античних авторів, коментував поезію Ф. Петрарки, перекладав з давньогрецької вірші та прозу, давав приватні уроки. Замешкуючи у Реканаті, відвідував Рим, Флоренцію, у 30-х рр. оселився в Неаполі, де карбонарський рух був особливо бурхливим. Але Л. не брав участі в політичній боротьбі, він мав слабке здоров'я, поганий зір, до того ж був горбатий, гірко переживав свою приреченість на життя без кохання. Водночас він вирізнявся рідкісною товариськістю, вів широке листування, залишив вагому епістолярну спадщину.

У ранній період творчості, у пору полеміки "класиків і романтиків" у Італії, поет написав естетичний трактат *"Міркування італійця про романтичну поезію"* (1819, опубл. у 1906), де рішуче виступив на захист класицизму, хоча тоді вже був близький до романтиків, що позначилося і на самому пафосі його полеміки, і на патріотичному настрої, такому характерному для італійської романтичної літератури.

Патріотичного пафосу сповнені його ранні канцони *"До Італії"* (1818), *"До пам'ятника Данте"* (1818), *"На весілля сестри Паоліни"* (1821), що належать до шедеврів італійської громадянської лірики. У канцоні *"До Італії"* створив образ своєї батьківщини, уособленої в постаті скорботної жінки, — "Італія, цариця і раба", колись могутня держава, "народжена перемагать народи", а нині розорена і розтоптана чужоземними поневолювачами країна. У ліричному герої — риси героїчної самовідданості: "О, дайте мені зброю,// Хай вийду я один на битву// Й поляжу там, та кров моя вогнем // Колишнім запалить відвагу італійців". У канцоні про Данте поет уславлює в авторі "Божественної комедії" передусім громадянина і патріота, в поетиці домінує контраст: шляхетність духу великого поета і гірка доля вигнанця, відштовхнутого гордою Флоренцією. У ранній ліриці Л. гарні й філософські ідилії, серед них найзнаменитіша — *"Безконечне"* (1819), всього 15 рядків, у яких поет вміщує конкретний пейзаж і без-

конечність, відчуття безмежності світу в душі поета, відчуття моторошне та солодке: "...Шум вітру чуючи в чагарнику,// Я просторів порівнюю мовчання// З цим голосом.... І любо гинути мені в цім морі" (пер. М. Ореста).

У зрілій творчості Л. формується його романтичне світовідчуття із потужним вираженням "світової скорботи", в чому він був суголосним із німецьким філософом А. Шопенгауером, англійським поетом Дж. Н.Г. Байроном, котрі в цей же час проживали в Італії, але були незнайомими. Світова скорбота висловлена у *"Щоденнику роздумів"* Л., його морально-філософській ліриці.

"Щоденник роздумів" ("Zibaldone") — сповідальна проза поета, де розкривається еволюція його філософських та естетичних поглядів. У ранні роки шанувальник Ж.Ж. Руссо, Л. згодом почав віддавати перевагу Вольтерові; від деїзму Вольтера, його антиклерикальних виступів тягнуться нитки до атеїзму Л., що значною мірою визначив його теорію "загального страждання". Головним у переконаннях поета була його впевненість у тому, що світом править первень зла і страждання є долею не обраних, а всіх живих, хоча лише обраним дано усвідомити це і без страху глянути в обличчя трагізму буття. У *"Щоденнику роздумів"* чимало сторінок присвячено "Іліаді" Гомера, улюбленому творові Л., який дає давньогрецькій поемі романтичне тлумачення, згідно з яким її головним героєм виявляється не переможець Ахілл, а переможений Гектор, патріот, захисник батьківщини.

Художній образ, на думку Л., повинен будуватися на контрасті "доблесть-страждання", у цьому сенс і сутність мистецтва, яке повинно пробуджувати в людині внутрішню скорботу, що породжує стоїчний героїзм духу. Світова скорбота була для Л. екзистенційним поняттям, в якому крився глибокий моральний зміст: людину робить людиною страждання, воно веде її шляхом пізнання самої себе. Моральною опорою може стати для людини уява, мрія про щастя. І якщо власне щастя неможливе, то принципово можливе бажання щастя, мрія про нього ("Якщо ми не можемо володіти, ніхто не відібрав у нас права бажати"). Відомі слова Ф. де Санктіса у його статті "Шопенгауер і Леопарді": "Леопарді вселяє почуття, протилежні до своїх намірів... Він не вірить у свободу — і примушує любити її; славу, чесноту, любов він називає пустою ілюзією — і при цьому збуджує у твоїх грудях непереборний до них потяг".

Морально-філософська лірика Л. зрілої пори втілює всі градації та відтінки людської скорботи, від болісного відчаю до світлого смутку:

...І серце раптом стиснулось на думку,
Що все на світі промине без сліду.
Проминув день святочний, а по ньому
Буденний прийде,— все поглине час,—
Пригоди й дії людські. Де той голос
Народів старожитніх? Де та слава
Звитяжних предків наших, де могутня
Держава Римська, де той брязкіт зброї,
Що потрясав і землі, й океан?
Безмовно скрізь, по всьому світі спокій,—
Про все те й згадки аніде немає...

(*"Вечір святочного дня"*,
тут і далі пер. Г. Кочура)

Для поета природа скорботи діалектична: найгіркіший відчай криє в собі надію, найзневіреніше розчарування продовжує зберігати в собі дорогу ілюзію. На думку Л., втіха є навіть у самому стражданні, опоетизоване в його творах "шляхетне страждання", викликане високими почуттями: разом з болем у сучасній свідомості обов'язково народжується "ніжна жалість до себе самого", вміння розуміти чужі страждання, в горі народжується найбільш людське з усіх почуттів — це співчуття.

Вірші *"Брут-молодший"*, *"Остання пісня Сафо"* (обидва в 1822) звернені до античності, але це зовсім не класицистичний храм гармонії, а трагічна античність з богоборчими тенденціями. У *"Бруті-молодшому"* герой зараховує себе до "дітей Прометея", гордих і непокірних бунтарів. У другому вірші наведено монолог-сповідь великої поетеси Сафо (за переказом, вона кинулася в море через нерозділене кохання), яка дорікає богам за те, що вони дали їй жадання щастя, відібравши саме щастя. У наступних віршах Л. ліричний герой наближений до самого автора, його почуття мають дуже особистий і водночас умоглядний характер; поет розмовляє із самим собою, а також з усією космічною безконечністю: *"До самого себе"* (1833), *"Пісня пастуха, який кочує в пустелях Азії"* (1830), *"Кохання та смерть"* (1833), *"Дрік, або Квітка в пустелі"* (1836). У *"Коханні та смерті"* відтворені контури міфу в його романтичному осмисленні, спершу ніби йде оповідь про першооснови світу: "Двох сестер в одну й ту ж мить, Кохання й смерть, породила доля... обидві вони прекрасні... й разом звершують свій шлях над смертною стежкою". Спілка прекрасного і трагічного стає темою цього вірша. У *"Дрокові"* Л. створює картину загибелі Помпеїв, зруйнованих виверженням Везувію; поет демонструє безсилля людини перед владою жорстокої стихії. Але цьому похмурому мотиву протистоїть інший — образ духмяного дроку, що виріс на схилах Везувію, це символ беззахисності і безстрашності живої істоти, вірної законам доброти. У *"Дрокові"*

духовний заповіт поета — образ "людського товариства", здатного повстати проти світового зла.

Поетика віршів Л. незвична для романтизму: стримана напруженість почуття, інтелектуальність, що проявляється в постійному зверганні до умоглядних художніх символів, часті антитези. Сама лексика та синтаксис гранично прості, почасти традиційні, але новою є музична інтонація вірша, нерівноскладового, невпорядкованого, з чергуванням семискладових і одинадцятискладових рядків, з невпорядкованою римою; ритм вірша сповнений дисгармонійних перебоїв, чимало несподіваних внутрішніх рим. Вірш Л. до певної міри випереджує форми верлібру XX ст.

Сатиричні твори Л. писав іншими віршами, в його *"Палінодії"* (1833) рівноскладовий білий вірш. У *"Палінодії"* (з грец. — "подвійне відречення") Л. звертається до соціальної сатири, він заперечує технічний прогрес як засіб перетворення світу. Матеріальне багатство суспільства, на думку поета, не зробить людину щасливою:

...Одну людину щасною зробити
Не можна, то облишили її
Та й щастя почали для всіх шукати.
Це легко, то й знайшли, тепер бажають
Із багатьох — і злих, і нещасливих —
Один щасливий, радісний народ
Створити. Дивину цю згодом, мабуть,
Роз'яснять нам памфлети та газети,
А поки що — у захваті від неї
Уся цивілізована отара.

У *"Палінодії"* іншим стає і стиль, з'являються побутові слова, наукові терміни, газетні звороти, — все це сприяє колоритній картині "соціального прогресу", який, до речі, ще лиш очікується, а поки існує більше в газетних передовицях, аніж в реальному житті.

Єдина поема Л. *"Паралiпомени Батрахоміомахії"* ("Paralipomeni della Batracomiomachia", 1837) задумана як варіант давньогрецької ірої-комічної поеми "Війна мишей і жаб": тут суміщені антична і ренесансна традиції, сатирична поема написана октавами, як писалися поеми Л. Пульчі. Предметом сатиричного висміювання є політична боротьба в Італії понаполеонівської епохи, коли більша частина країни опинилася під владою Австрії. Події в *"Батрахоміомахії"* починаються з моменту, коли мишаче військо, що зазнало поразки, повертається додому. Загинув мишачий цар Салогриз, у Мишатії скорбота і сльози. Все ж миші роблять свою політику, вінчають на царство Хлібогриза, який вважає себе освіченим державцем, він обіцяє кожному мешканцеві Мишатії грамотність. Полководець Скнара збирає військо, аби взяти реванш у новій війні. Зусилля Скнари зазнають фіаско, мишаче військо втікає з поля бою, героїчно б'ється один полководець Скнара і гине. Переможці — жаби та краби — хазяйнують у переможеній країні, запроваджують суворий режим, для чого в країну відправляють досвідченого державця та дипломата барона Кривохода. У країні заборонена грамотність, а кожен, хто бажає навчитися писати, подає особливе прохання.

Поема Л. — політична сатира, в ній алегоричні постаті: Мишатія — алегорія поневоленої Італії, Скнара — наполеонівський маршал Мюрат, котрий певний час був королем Неаполя, барон Кривохід — барон Меттерніх. Л. одночасно висміює войовничість жаб і крабів (мається на увазі "Священний союз" — Австрія, Пруссія та Росія) та мишаче просвітництво. Однією з центральних постатей у поемі є ліберал і патріот граф Лизоблюд, який мріяв звільнити Мишатію й отримати почесне місце в міністерстві. Вельми сумнівна освіченість Лизоблюда все ж викликала страх у барона Кривохода, граф був вигнаний із Мишатії, довго поневірявся, навіть спускався у пекло, аби дізнатися про долю своєї батьківщини Мишатії. У сатиричній поемі Л. виступає проти всякої політики, у якій вбачає мишачу метушню. Образ автора виникає в ліричних відступах, політичному авантюризмові ліберальних героїв поеми протистоїть глибока скорбота автора про долю вітчизни. Але поряд із цією скорботою з'являється ще один спосіб вираження авторської особистості та її ідеалу — іронія. Гротеск у поемі Л. (поєднання у персонажах "звіриного" та людського) слугує сатирі. У поемі є й самоіронія: епізод загибелі відважного "мишачого" полководця Скнари — пародія на ліричного героя ранніх романтичних канцон Л. Іронія у поемі співіснує з ліризмом, що проявляється в авторських відступах.

У 30-х рр. Л. створив *"Моралістичні твори"* ("Operette morali"), написані у формі діалогу. Найкращі із них: *"Прометеєва суперечка"*, *"Розмова природи і душі"*, *"Розмова Плотіна і Порфирія"*, *"Тассо і його демон"*, *"Розмова Маламбруно і Фарфарелло"*. У цьому останньому мудрець Маламбруно просить у диявола Фарфарелло "щастя на єдину мить", диявол пасує, бо не знає, що таке щастя, звичні про нього уявлення (влада, слава, багатство, жіноче кохання) вичерпані. У *"Розмові Плотіна і Порфирія"* заперечується ідея самогубства як аморальна і егоїстична, людина повинна "виконувати трудний урок життя", аби полегшити долю близьких. Тема людської солідарності перед лицем світового зла завершує творчість Л.

Слава поета за життя була скромною навіть в Італії, наприкінці XIX ст. його поезія і його теорія скорботи здобули всесвітню славу, стали предметом полеміки. У критиці XX ст. все розмаїття тих суджень прийшло до своєрідної рівноваги, тепер Л. трактують як одного із ранніх представників інтелектуальної поезії, яка набула повсюдного розвитку в XX ст.

В Україні творчістю Л. цікавилися І. Франко, Леся Українка, М. Рильський. Низку його віршів переклали П. Грабовський, Г. Кочур, Д. Паламарчук, М. Литвинець, О. Мокровольський, окремі прозові діалоги — П. Карманський.

Тв.: Укр. пер. — [Твори] // Діалоги. — Львів, 1907; [Вірші] // Співець. — К., 1972; Поезії. — К., 1988; [Поезії] // Всесвіт. — 1988. — №11. *Рос. пер.* — Этика и эстетика. — Москва, 1978; Избр. произв. — Москва, 1989.

Літ.: Кочур Г. Кілька слів про поезію Джакомо Леопарді // Всесвіт. — 1988. — № 11; Творчество Джакомо Леопарди. — Москва, 1983.

Н. Полуяхтова



ЛЕ́РМОНТОВ, Михайло Юрійович (Лермонтов, Михаил Юрьевич — з 2 на 3.10.1814, Москва — 15.07. 1841, П'ятигорськ) — російський письменник.

Син армійського капітана Ю. Лермонтова та М. Лермонтової (у дівоцтві Арсеньєвої), єдиної спадкоємиці значного статку своєї матері, Єлизавети, котра належала до багатого та впливового роду Столипіних. Шлюб, узятий проти волі Є. Арсеньєвої, був невдалим, тому хлопчик виростав у атмосфері сімейних чвар. Після ранньої смерті матері (у 1817 р. у віці 21 р.) дитину взяла на виховання баба Єлизавета, усунувши батька від виховання. Дитинство Л. проминуло у маєтку Тархани Пензенської губернії, де він здобув столичну домашню освіту: крім звичного гувернера-француза, у нього була бонна-німка і пізніше — вчитель-англієць. З дитинства Л. добре знав французьку та німецьку мови.

У 1827 р. сім'я переїхала у Москву, а восени наступного року Л. зарахували напівпансіонером у 4-ий клас Московського університетського благородного пансіону, одного з найкращих учбових закладів Росії. Тут Л. здобув систематичну гуманітарну освіту, яку згодом поповнив самостійним читанням. Уже в Тарханах Л. зацікавився літературою та поетичною творчістю. Його приваблювали перш за все О. Пушкін і російська "байронічна поема". Ці вподобання суперечили пансіонному літературному вихованню, де панували старі, антиромантичні традиції. У 1828–1829 рр. Л. написав декілька "байронічних поем": *"Корсар"*, *"Злочинець"*, *"Олег"* і *"Два брати"*. Для цих поем, як і для "байронічної поеми" загалом, характерною є центральна постать героя — сильної, вольової особистості, наділеної титанічними пристрастями, яка перебуває у стані війни із суспільством. Неодмінний мотив у такій поемі — трагічне кохання. Очищувальна при цьому роль страждання — важлива художня ідея, яку Л. продовжить у своїй пізній творчості. Такий герой з'явився у його ранній ліриці: Наполеон (*"Наполеон"*, *"Дума"*, 1830), ватажок розбійників із рисами Степана Разіна (*"Отаман"*, 1831) та ін. З формуванням типу байронічного героя в Л. пов'язана й тема богоборства: у 1829 р. він задумав поему *"Демон"*, над якою працюватиме майже до кінця життя.

У 1830 р. Л. вступив на морально-політичний відділ Московського університету, одного із найсвоєрідніших і найдемократичніших учбових закладів тодішньої Росії. Тут ще зберігався дух незалежної студентської корпорації та спогади про декабристський рух. Проте поезія Л. вже відійшла від поезії декабристів — і за проблематикою, і за поетичною мовою. Соціально-політичні ідеї рідко виражаються у ній безпосередньо; найчастіше вони ніби просвічують у духовному обличчі лермонтовського героя, котрий напружено вдивляється у навколишній світ і у своє власне життя. Для Л. та його покоління характерним є прагнення осмислити довкілля у категоріях філософії, психології та моралі, у протиставленнях спокою та діяльності, земного та небесного, добра та зла.

Із 1830 р. у ліриці Л. з'явився жанр ліричного роздуму, що схожий на уривок із щоденника. Поет мовби ставить себе у центр створеного ним поетичного світу, який постає перед ним як чужий і ворожий, що прирікає тонко організовану особистість на безмежну самотність. У цей час Л. сприймав Дж. Н.Г. Байрона як особливо близького йому поета й уважно вивчав не лише його твори, а й біографію, з якою порівнює свої духовні пошуки *("Ні, я не Байрон...")*:

Ні, я не Байрон, інший я
Обранець, людям ще не знаний,
Як він, мандрівець, світом гнаний,
Та руська лиш душа моя.
Раніш почав, скінчу зарані,
Я встигну мало що зробить;
В душі моїй, як в океані,
Надій розбитих скарб лежить.
Хто може, океане, в шумі
Твої пізнати тайни? Хто
Юрбі мої розкаже думи?
Лиш я — чи Бог — або ніхто!

(Пер. М. Терещенка)

Через те його вірші 1830—1831 рр. і драми, де чітко проступають автобіографічні мотиви, не можна вважати автобіографією у прямому значенні слова: вони достовірні як свідчення про внутрішнє життя поета, але не як біографічний документ. Це саме стосується і віршів, присвячених Н. Івановій, дочці відомого московського драматурга, з котрою Л. познайомився у 1830 р. Вірші цього ліричного циклу вирізняються ще більшою драматичною напругою, але містять, поряд з реальними враженнями, і переживання та мотиви літературно-історичного походження.

Після 1831 р. Л. звернувся до ліро-енічних форм, до балади, яка зберігала драматичність сюжету, але давала поетові більшу свободу у використанні поетичних тем, сюжетів, образності, ніж безпосереднє ліричне самовираження (*"Очерет"*, *"Русалка"*, *"Бажання"*, 1832). Це прагнення відійти від суто ліричних форм і розширити оповідні, епічні елементи позначилося на всій творчості Л. Саме у 1832 р. він звернувся до прози і розпочав писати роман про селянську війну 1773—1775 рр. під проводом О. Пугачова. Йому довелося звернутися до змалювання побуту, сцен кріпосницького гніту та поміщицького свавілля, окреслювати характери селян, поміщиків, повстанців. Водночас цей роман (*"Вадим"*) ще тісно пов'язаний із поетичною творчістю Л.: його герой близький до героя байронічних поем і навіть мова — піднесена, прикрашена, занадто експресивна — схожа на мову віршованої поеми.

Натомість у поемах Л. мовби окреслилися дві тематичні групи: одна тяжіє до середньовічної російської історії, друга — до екзотичного "південного", кавказького, побуту. Історична поема (як, приміром, *"Останній син вольності"* — "Последний сын вольности") вирізняється суворим північним колоритом, у ній діють похмурий і стриманий герой із трагічною долею, сюжет розвивається стрімко, без відступів. "Кавказька" поема, навпаки, сповнена відступів, етнографічних описів, у ній значний оповідний елемент. Такою є поема *"Ізмаїл-Бей"* (1832): її герой, горянин, вихований у Росії, далеко від батьківщини, об'єднує риси "природного" та "цивілізованого" героя.

У 1832 р. Л. покинув університет, плануючи продовжити освіту у столиці. Проте у Петербурзькому університеті йому відмовилися зарахувати прослухані у Москві дисципліни. Щоби не розпочинати навчання наново, Л. не без сумнівів схилився до поради рідних обрати військовий шлях. 4 листопада 1832 р. він склав іспити у Школу гвардійських підпрапорщиків і кавалерійських юнкерів, яку закінчив у 1835 р., ставши корнетом у лейб-гвардії гусарському полку. Того ж року вийшла друком поема Л. *"Хаджі-Абрек"*, він віддав у цензуру першу редакцію драми *"Маскарад"*, розпочав роботу над поемами *"Сашка"* та *"Боярин Орша"*, романом *"Княгиня Ліговська"*.

"Княгиня Ліговська" ("Княгиня Лиговская", 1836) — багато в чому перехідний твір. Тут Л. вперше відмовився від "виняткового" героя. Його Григорій Олександрович Печорін — "добра душа" з-поміж "золотої молоді"; протиставлений йому Красінський — бідний чиновник-дворянин, котрий гостро відчуває свою соціальну покривдженість. Зіткнення між героями — конфлікт соціальний, але це водночас і зіткнення двох характерів: запального, пристрасного, "романтичного" характеру Красінського та стриманого, сформованого суспільним етикетом Печоріна.

Водночас Л. працював над *"Маскарадом"* (1835—1836) — своїм найвизначнішим драматичним твором, першим, який він вважав гідним опублікувати. За гостротою конфлікту та частково за жанром *"Маскарад"* був близький до французької мелодрами та романтичної драми (В. Гюго, А. Дюма); припускали також, що Л. зобразив реальну подію. Герой *"Маскараду"*, Арбенін, порвав із суспільством, але зберіг його уявлення та спосіб мислення, що й закрило йому доступ до істини: він не знає інших законів, і не може повірити, що його дружина вільна від них. Переконавши себе у невірності Ніни, він сам стає суддею і катом, знищуючи те, що було сенсом його життя. Але цього замало: він усвідомлює, що акт "високої" помсти звівся до звичайного злочину. Арбенін покараний не покутною смертю, а життям, що продовжується, і не романтичним безумом, а божевіллям. Так Л. зробив важливий крок до перегляду концепції байронічного героя, у якій важлива роль відведена образу героїні: доля Ніни стає мірилом моральної правоти Арбеніна.

У Петербурзі у 1835—1836 рр. Л. почав зближуватися з літературними колами, проте з О. Пушкіним він ще не був знайомий. Тим принциповішого характеру набув його вірш *"Смерть Поета"*, написаний відразу ж після загибелі Пушкіна на дуелі. Л. говорив від імені цілого покоління, тому його твір миттєво поширився у списках і зробив Л. широковідомим. У вірші міститься концепція життя і смерті Пушкіна, що ґрунтується на пушкінських віршах та статтях. Основний тягар провини Л. переніс на суспільство та його правлячу верхівку — "нову аристократію". При дворі вірш сприйняли як "заклик до революції". Л. заарештували, розпочалася політична справа про "недозволенні вірші". Під арештом Л. написав ряд поезій, із яких потім виросли шедеври його "тюремної лірики", такі, як *"В'язень"*, *"Сусідка"*, *"Ув'язнений рицар"*. Рання лірика поета, у якій поєдналися риси героїчного та філософського романтизму, з 1836 р. зазвучала

пристрасніше і критичніше, як, приміром, у вірші *"Дума"*:

Печально я дивлюсь на наше покоління!
Порожнє жде його чи темне майбуття,
Під темним тягарем зневіри й розуміння
Без дії відцвіте його життя.
Багаті ми, з дитинства постарілі,
І пізнім розумом, і вадами батьків,
І томить нас життя, як рівний шлях без цілі,
Немов бенкет у ворогів.
До зла й добра ганебно ми байдужі,
Ми рано в'янемо, не знавши боротьби,
Перед погрозами — мов малюки недужі,
І перед владою — затуркані раби.

(Пер. М. Рильського)

У березні 1837 р. Л., переведений із гвардії у нижньоновгородський драгунський полк, виїхав із Петербурга на Кавказ. Розпочалося перше кавказьке заслання Л. Воно було важким випробуванням для поета, але надзвичайно розширило діапазон його творчих вражень. До кінця року Л. об'їздив усю Кавказьку лінію, побував у горах і центральних областях Грузії. Кавказьке заслання Л. було скорочене завдяки клопотанням баби та впливових знайомих. Уже в січні 1838 р. він повернувся у Петербург. Три з половиною роки життя у столиці — 1838–1841 рр. — були роками його літературної слави. Л. розглядали тепер як поетичного спадкоємця Пушкіна. Він відразу ж потрапив у пушкінське літературне коло, опублікував у "Современнику" *"Бородіно"* і *"Тамбовську скарбничиху"*. Л. йшов власним шляхом, розвиваючи теми та мотиви, які вже намітилися у його творчості. У *"Пісні про царя Івана Васильовича"* (1837) Л. створив епічну поему за фольклорними зразками, намагаючись відтворити не стільки форми, скільки дух народної поезії та національний характер. Калашников — "невільник честі" XVI ст., ним керують народні уявлення про честь, закон і звичаї, якими він не може поступитися навіть перед лицем смерті; це епічний характер, носій позаособистісного, народного первнів. У *"Пісні..."* він торжествує остаточну перемогу над героєм-індивідуалістом, котрий сповідує культ особистої відваги, молодецтва та пристрасті. Особистість Л. уявляє тепер у сукупності соціальних та історичних зв'язків, і він усе далі відходить від поетизації трагічного та бунтівливого героя-самітника. Цей процес переоцінки традиційних романтичних уявлень прослідковується і в ліриці зрілого Л., і в пізніх редакціях *"Демона"*.

Розпочавши роботу над поемою у 1829 р., Л. у 1829–1831 рр. написав чи намітив її чотири редакції і розробив близькі теми в *"Азраїлі"* й *"Ангелі смерті"*. В остаточній редакції Л. знайшов місце дії — Кавказ, сюжет виявився зануреним в атмосферу народних переказів і збагачений деталями побуту й етнографії, а княжна Тамара постала живим і повнокровним образом. З появою такого образу Демон отримав мірило цінностей своїх учинків. За своїм філософсько-етичним змістом образ Тамари прирівнюється до образу Демона. Вона наділена тією повнотою переживання, яка зникла у сучасному світі; її кохання самовіддане та поєднане із покутним стражданням. Через те, занапастивши Тамару, Демон не тільки покараний безмежною самотністю, а й переможений у момент своєї гаданої перемоги — оскільки його жертва вивищилася над ним.

У 1839 р. Л. написав нову поему — *"Мцирі"* ("Мцыри"). Внутрішня спорідненість Мцирі та Демона безсумнівна: у ньому також закладені заперечення, протест і та сама сила духу; як і Демон, він намагається вирватися зі світу, що прирікає його на самотність. Проте Мцирі — пряма протилежність байронічному герою: це "природна людина", котрій нав'язують суспільні відносини, що гнітять її. Пафос заперечення у *"Мцирі"* чи не більший, аніж у *"Демоні"*, оскільки Мцирі оточують не вороги, а захисники та заступники; він і не бореться з ними — він їх не сприймає. Мцирі живе, підкоряючись природним спонукам: любові до свободи, батьківщини, рідних, природи та діяльності. Ці почуття змушують його втекти з монастиря, ворожого "закону серця", та зануритись у природну стихію.

"Мцирі" та *"Демон"* — найвищі досягнення романтичної поеми Л. У них склалася й особлива лермонтовська мова — мовний потік, що захоплює читача, зовнішньо схожий на імпровізацію, де лірична енергія цілого поглинає неточності слововживання. Поряд з поетичною мовою підвищеної експресивності, Л. у зрілі роки все частіше звертався до навмисне неприкрашеної, а іноді й прозаїзованої мови. Так написані багато його ліричних віршів останніх років. При цьому драматизм ліричної ситуації та конфлікту не послаблений, а посилений. Це стосується таких його поезій, як *"Заповіт"*, *"Валерик"*, *"Бескид"*, *"На півночі дикій..."*, *"Сон"* та ін.

Художній досвід Л.-лірика, автора поем, драматурга та прозаїка сконцентрувався у романі *"Герой нашого часу"* ("Герой нашего времени"), який він розпочав писати у 1838 р. на основі кавказьких вражень. Роман побудований як серія повістей зі складною композиційною структурою. Кожна повість опиралася на певну літературну традицію. *"Бела"* поєднала риси дорожніх нотаток і романтичної новели про кохання європейця до "дикунки"; *"Княжна Мері"* — "світська повість"; *"Тамань"* — лірична новела зі слабовиявленим сюжетом і атмосферою

таємничості; *"Фаталіст"* — розповідь про "таємничий випадок", характерний для фантастичної прози 30-х рр. Усі ці жанрові форми стали в Л. частиною єдиного цілого — дослідження духовного світу сучасного героя, особистість і доля котрого цементують усю оповідь. Новели розташовані так, що вони поступово "наближають" Печоріна до читача: спочатку розповідь про нього веде Максим Максимович *("Бела")*, потім він зображений через сприйняття оповідача *("Максим Максимович")*, нарешті у "журналі" (щоденнику) пропонується його "сповідь". Події подані поза хронологічною послідовністю, що також є частиною художнього задуму: як у "байронічній поемі", роман має "вершинну композицію", біографія героя постає у кульмінаційних моментах. Передісторія Печоріна навмисно відсутня — це надає його біографії певної таємничості.

Образ Печоріна має, таким чином, романтичну генеалогію. Новій стадії художньої свідомості Л. належить погляд на свого героя як на "тип", що втілює соціально-психологічні риси цілого покоління — того самого, яке було зображене в *"Думі"*. Егоцентризм, індивідуалізм, скептичне ставлення до, здавалося б, непохитних моральних цінностей і, з іншого боку, інтелектуальність, рефлексійність, здатність до тверезої та нещадної самооцінки, прагнення до діяльності за відсутності життєвої мети — все це притаманне, згідно із Л., сучасній людині. Письменник у романі послідовно аналізує його уявлення про кохання, дружбу, суспільні зв'язки — те, що завжди вважалося мірилом цінностей особистості. Печорін наче випробовує себе у різних ситуаціях: коханні "природному" *("Бела")*, "романтичному" *("Тамань")*, "світському" *("Княжна Мері")*, у дружбі "патріархального" типу *("Бела", "Максим Максимович")*, дружбі ровесників одного соціального кола, дружбі інтелектуальній (із Грушницьким, лікарем Вернером у *"Княжні Мері"*). У всіх випадках характер сучасної людини обмежує здійснення ідеалу, і причиною цього — у соціально-психологічному побуті суспільства, що прирікає своїх членів на трагічне взаємне нерозуміння. Ця основна ідея зумовила своєрідний художній "об'єктивізм" роману: автор не засуджує свого героя і тим більше не розвінчує його, а аналізує. Судить себе сам Печорін, котрий усвідомлює, що він перебуває під владою якихось загальних і позаособистісних законів, за межі яких не може вирватися. Л. уперше у російській літературі порушив проблему зумовленості особистої поведінки суспільними законами та послідовно відмовився від дидактичного повчання. За винятком В. Белінського, ніхто із сучасних Л. критиків роману не зміг зрозуміти та прийняти цього важливого літературного відкриття.

На час виходу *"Героя нашого часу"* (1840) Л. уже міцно пов'язав свою долю з "Отечественными записками". У цьому журналі з'явилося більшість прижиттєвих публікацій Л. У березні 1840 р. за дуель із сином французького посла Е. де Барантом Л. перевели у Тенгинський полк і відправили у діючу армію на Кавказ, а в липні того ж року він уже брав участь у постійних сутичках із горянами та кровопролитній битві біля річки Валерік. Після короткої відпустки Л. у травні 1841 р. прибув у П'ятигорськ і отримав дозвіл затриматися для лікування на мінеральних водах. У його нотатнику один за одним з'являються ліричні шедеври: *"Сон"*, *"Бескид"*, *"Вони кохали..."*, *"Тамара"*, *"Побачення"*, *"Листок"*, *"Йду я на дорогу в самотині..."*, *"Морська царівна"*, *"Пророк"*.

У П'ятигорську Л. зустрівся із товариством колишніх знайомих і, зокрема, зі своїм товаришем зі школи юнкерів М. Мартиновим. На одному із вечорів у п'ятигорській родині Верзіліних хворобливо самолюбний і недалекий Мартинов образився на жарт Л. Сварка переросла у дуель, під час якої Л. було вбито. Це трапилося 15 липня 1841 р.

Творче життя Л. тривало 13 років. За цей час він устиг посісти одне з чільних місць у російській літературі, завершивши розвиток російської романтичної поеми, створивши неперевершені ліричні шедеври та заклавши основи російського реалістичного роману XIX ст.

Л. з любов'ю ставився до України (називав "сумною вітчизною") та її народу (вірш *"На світські окови"*). З його творчістю був добре ознайомлений Т. Шевченко (згадки в листах, щоденнику, вірш "Мені здається, я не знаю"). І. Франко вважав Л. корифеєм російської поезії. П'єси Л. йшли в багатьох театрах України, а мотиви його поезії знайшли втілення в українській музиці (романси "Бескет" М. Жербіна, "О. О. Смирновій" Ф. Надененка, "Сонце" Б. Лятошинського, "Ні, не тебе так палко я люблю" Ю. Мейтуса, "Сумний я..." В. Косенка та ін.). Перші українські переклади та переспіви поезій Л. з'явилися в 60-х рр. XIX ст. Його твори перекладали М. Старицький, І. Франко, Олена Пчілка, П. Грабовський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, М. Терещенко, В. Сосюра, Л. Первомайський, А. Малишко, Р. Лубківський, В. Колодій та ін.

Тв.: *Рос. мовою* — Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1983–1984. *Укр. пер.* — Вибр. поезії. — Київ, 1946; Вибр. твори. — К., 1951; Вірші про Батьківщину. — К., 1954; Маскарад. — К., 1955; Герой нашого часу. — К., 1964; Лірика. — К., 1966; [Вірші] // Слов'янська ліра. — К., 1983; [Вірші] // Колодій В. Братерство. — Львів, 1985.

Літ.: Андроников И.Л. Лермонтов: Исследования и находки. — Москва, 1977; Афанасьев В.В. Лермонтов. — Москва, 1991; Библиография л.-ры о М.Ю. Лермонтове (1917–1977). — Ленинград, 1988; Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. — Москва, 1987; Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. — Москва, 1986; Гозенпуд А. Лермонтов і мистецтво. — Харків, 1941; Заславский И.Я. Поэтич. наследие М.Ю. Лермонтова в укр. переводах. — К., 1973; Заславский И.Я. М.Ю. Лермонтов и укр. поэзия. — К., 1977; Заславский И.Я. Лермонтов и Украина. — К., 1989; Іофанов Д.М. Лермонтов і Шевченко. — К., 1962; Ковалевская Е.А., Мануйлов В.А. М.Ю. Лермонтов в портретах, иллюстрациях, документах. — Ленинград, 1959; Лермонтовская энциклопедия. — Москва, 1981; Лермонтов і Україна. Бібл. покажчик: В 2 ч. — К., 1969; Лит. наследство. М.Ю. Лермонтов. — Москва, 1941–1948. — Т. 43–44, 45–46; Лит. о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Библ. указ. 1825–1916 (ИРЛИ). — Ленинград, 1990; Ломикадзе С. В. Поэтич. мир Лермонтова. — Москва, 1985; М. Ю. Лермонтов в восп. современников. — Москва, 1989; Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени": Комментарий. — Ленинград, 1975; Мануйлов А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. — Москва–Ленинград, 1964; Фёдоров А.В. Лермонтов и л.-ра его времени. — Ленинград, 1967; Щеблыкин И.П. Лермонтов: Жизнь и творчество. — Саратов, 1990; Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. — Москва-Ленинград, 1961.

За В. Вацуро



ЛЕСАЖ, Ален Рене (Lesage, Alain-Rene — 8.05.1668, Сарзо — 17.11.1747, Булонь-сюр-Мер) — французький письменник.

Народився у Сарзо у Нижній Бретані (тепер деп. Морбіан) в сім'ї нотаріуса. Батьки Л. рано вмерли, й опікуни віддали хлопчика в єзуїтський колеж. Після його закінчення він у 1692 р. поїхав у Париж, вступив у Паризький університет, вивчав там філософію і право. Закінчивши університет, деякий час займався адвокатурою. Згодом звернувся до літературної роботи і став письменником-професіоналом. Усе своє життя Л. бідував, проте ніколи не шукав покровителів-меценатів; вів скромний спосіб життя у сімейному колі, не гнався за пенсіями чи нагородами, але упродовж усього життя зберігав шляхетну незалежність характеру.

Творчий шлях Л. розпочався з перекладів. Першою його публікацією був вільний переклад 42 листів давньогрецького письменника Арістенета, котрий жив у IV ст. до н.е. ("Lettres galantes d'Aristénète", 1695). Переклади та вільні обробки п'єс іспанських драматургів Л. де Веги, П. де Кальдерона, Рохаса Сорріли увійшли до збірки Л. *"Іспанський театр"* ("Théâtre espagnol", 1700). Перейшовши до оригінальної творчості, Л. продовжував використовувати іспанську тематику, тепер уже лише як умовну оболонку для вільного показу французької дійсності.

Першою оригінальною п'єсою Л. є одноактна комедія *"Кріспен, суперник свого господаря"* ("Crispin, rival de son maître", 1707), що була вільним переспівом іспанської п'єси Д. Уртадо де Мендоси. Л. використав традиційний театральний образ спритного та розумного слуги (П. Скаррон, Ж.Б. Мольєр), але змінив стару сюжетну схему: в його комедії слуга краде і бреше, щоби самому "вийти в люди". Кріспен стає суперником зубожілого дворянина Валера, намагаючись відбити його заможну наречену — міщанку Анжеліку. Вся його енергія спрямована лише на те, щоб будь-яким шляхом розбагатіти. Л. проявив себе у *"Кріспені"* майстром жвавого та дотепного діалогу, спадкоємцем мольєрівської комедійної традиції. П'єса була поставлена у привілейованому паризькому театрі "Комеді Франсез".

Найвизначнішою драмою Л. є сатирична комедія *"Тюркаре"* ("Turcaret", 1709). У ній висміяні паразитизм знаті і грабіжництво буржуазії, а також виведено образ всесильного відкупника-фінансиста, що став популярним у французькому театрі XVIII ст. (Данкур, П.К. де Маріво, Вольтер). Колишній лакей, спритний Тюркаре, став мільйонером, обманюючи, шахруючи, розоряючи інших. У комедії показано, як він сам стає жертвою: його коханка баронеса обкрадає Тюркаре, котру своєю чергою, обманює та грабує її коханець — кавалер. Плином тогочасного життя захоплюється слуга Фронтен: "Ми общипуємо спокусницю, спокусниця розоряє ділка, ділок грабує інших". Саме Фронтен, ще більш спритний і обачливий, ніж грубий і легковірний Тюркаре, іде на зміну тодішнім господарям життя: "Тепер царство Тюркаре скінчено і починається наше!" Навколо п'єси ще до її постановки розгорнулася боротьба. Відкупники, банкіри, купці, боячись суспільної думки, пропонували Л. 100 тисяч франків, але він відмовився від постановки. П'єса була поставлена у "Комеді Франсез", актори якого відмовлялися грати *"Тюркаре"* (театр був залежний від заможних відкупників), за дозволом дофіна.

Після полеміки навколо *"Тюркаре"* обурений Л. відмовився співпрацювати з "Комеді Франсез". Він перейшов у Ярмарковий театр, для якого упродовж 1712–1735 рр. написав понад 100 комедій, водевілів, пародій, комічних опер. Використовуючи комічні маски народного театру (Арлекін, Лікар, Панталоне) та казково-фантастичний матеріал (арабські казки "1001 ночі"), Л. вводить соціальні та сатиричні мотиви, пропагує просвітницькі ідеї. У них широко використовувалися пантоміма, музика, співи, танці. Л. ретельно підбирав мелодії до куплетів своїх комедій, вірші в них були органічно

пов'язані з музикою (за вимогою Л., у Ярмарковому театрі почали працювати композитори). Деякі п'єси Л. написав разом із іншими драматургами. Л. видав 10 томів своїх найкращих комічних опер (*"Ярмарковий театр, або Комічна опера"* — "Le théâtre de la Foire, ou l'Opéra comique", 1721–1737).

Паралельно з драматичними творами Л. звертався до прози. У 1707 р. він видав свій перший роман *"Кульгавий біс"* ("Le Diable boiteux"), що "виріс" із перекладу однойменного іспанського крутійського роману Л. Велеса де Гевари ("El diablo cojuelo", 1641). З роману Гевари Л. запозичив зав'язку сюжету і композицію: студент Клеофас потрапляє в лабораторію астролога, в якій знаходить в одній із численних склянок замкненого біса Асмодея, що просить Клеофаса випустити його звідти, обіцяючи за це "показати йому все, що робиться у світі". Клеофас звільняє Асмодея, і, той знявши дахи з будинків, показує йому справжнє життя Мадрида у всій його потворній наготі. Цей фантастичний прийом дозволив Л. зобразити під виглядом іспанської дійсності тогочасні французькі звичаї та низку реальних типів. У живих епізодах роману постають персонажі різних соціальних прошарків і професій. Але всі вони — судді та ченці, банкіри та лікарі — користолюбні, марнолюбні, лицемірні.

У *"Кульгавому бісі"* показано безроздільну владу грошей у сучасному суспільстві. З їдкою іронією Л. малює продажних суддів, котрі вирішують справи на користь того, хто більше дасть; корисливих лікарів, які роблять з людських страждань джерело власного збагачення; розпусних і жадібних ченців. Чимало уваги приділено також місцю письменника в суспільстві. Л. змальовує злиденних поетів, котрі живуть на горищах і змушені "писати свої поеми на стінах за браком паперу". Л. показує також, як золото руйнує всі родинні і сімейні зв'язки, зводячи їх до суто грошових відносин, як гроші розбещують людей. Містив роман і злободенні натяки, і портрети сучасників. Він мав шалений успіх. Протягом року *"Кульгавий біс"* витримав два видання, причому примірники читачі купували у ще не зброшурованому вигляді; через останній примірник першого видання між двома претендентами на нього відбулася дуель.

Широку панораму суспільного життя Л. намалював у своєму наступному романі *"Історія Жіль Бласа із Сантільяни"* ("Histoire de Gil Blas de Santillane", 1715–1735). Він є результатом двадцятилітньої роботи письменника: перші дві частини вийшли друком у 1715 р., третя — в 1724, четверта — в 1735 р. Твір близький до іспанського крутійського роману, і хоча дія його знову відбувається в Іспанії, авторові вдалося створити картину саме французької дійсності. Герой-оповідач Жіль Блас — син незаможного конюха з Ов'єдо. Він був чесним і простодушним, довірливим юнаком, проте невдовзі пересвідчився, що в суспільстві не цінують порядних людей, якщо в них немає багатства. Ставши жертвою авантюристів і лиходіїв, Жіль Блас змушений служити різним господарям (лікар-шахрай Санградо, марнославний єпископ Гренадський, скупий граф Галліано та ін.), проходячи своєрідну школу життя. У третій частині роману він стає фаворитом і секретарем першого міністра, герцога Лерми (під його іменем приховується абат Дюбуа, правитель Франції доби Регентства). Цей період вивищення героя стає часом його найбільшого морального падіння. Він забуває своїх батьків, пориває з друзями дитинства й уподібнюється Лермі у своїй пристрасті до наживи. Зрештою, Жіль Блас одружується з дочкою свого фермера Антонії і, відмовившись від огидного йому крутійства, починає чесно жити у своєму маленькому маєтку. У четвертій частині Жіль Блас овдовів, знову став фаворитом і соратником тепер уже чесного міністра Оліވареса (його прототипом був кардинал Флері, котрий змінив Дюбуа), який піклується про благо народу та держави. Після падіння і смерті Оліվареса герой знову замешкує у своєму маєтку і, обзавівшись новою сім'єю, повертається до спокійного і чесного життя. "Я веду блаженне існування, оточений людьми, дуже близькими моєму серцю", — завершує він свою розповідь. Роман мав величезний успіх у читачів і дуже вплинув на ряд письменників Англії (Г. Філдінг, Т.Дж. Смоллет), Франції (Маріво) та ін. країн.

У 1732 р. з'явився ще один роман Л. — *"Пригоди Роберта Шевальє, на прізвисько Бошен, капітана флібустьєрів у Новій Франції"* ("Les Aventures de M. Robert Chevalier, dit de Beauchene, capitaine de flihustiers dans la Nouvelle France", 1732). В основу роману було покладено щоденник канадського пірата Бошена, котрий грабував англійські торгові судна, а потім залишив цей промисел і приїхав доживати свої дні у Франції. Роман незакінчений, оскільки щоденник не був доведений до кінця. У *"Пригодах Роберта Бошена"* змальовано різні пригоди цього пірата на суші і в морі, його грабежі, веселі витівки, перебування у в'язниці та в американських містах. Л. подає у своєму романі дуже точний опис американського життя з усією його специфікою, аж до тубільних назв окремих предметів і навіть цілих фраз, узятих з мови ірокезів і негрів. Твір є першим зразком морського роману в літературі Франції.

Л. займався перекладами і вільною обробкою різних іспанських романів. Він переклав знаменитий крутійський роман "Історія Гусма-

на з Альфараче" М. Алемана (1732), скомпілював з іспанських джерел роман *"Естебанільйо Ґонсалес"* ("Estebanille Gonzales", 1734) і написав крутійський роман *"Саламанкський бакалавр"* ("Le Bachelier de Salamanque", 1736). Л. також належать переспів відомої поеми М. Боярдо "Закоханий Роланд" ("Nouvelle traduction de Roland d'Amoureux", 1717), повість *"День Парок"* ("La Journée des Parques", 1734), цикл листів *"Знайдена валіза"* ("La Valise trouvée", 1740) і збірка спогадів *"Потішна суміш"* ("Le Mélange amusant", 1743).

Помер Л. 17 листопада 1747 р. в м. Булонь-сюр-Мер (тепер деп. Па-де-Кале).

Тв.: Укр. пер. — Історія Жіль Блаза із Сантільяни: У 2 т. — К.–Харків, 1935; Кульгавий біс. — К., 1982. *Рос. пер.* — Тюркаре. — Москва, 1955; Криспен — соперник своего господина. — Москва, 1957; Хромой бес. — Москва, 1969; Похождения Жиль Бласа из Сантильяны. — Москва, 1990.

Літ.: Карская Т. Я. Франц. ярмарочный театр. — Ленинград-Москва, 1948; Эткинд Е. Лесаж //Писатели Франции. — Москва, 1964; Черневич М.Н. и др. История франц. л.-ры. — Москва, 1965.

Є. Васильєв



ЛЕССІНҐ, Ґоттольд Ефраїм (Lessing, Gothold Ephraim — 22.01.1729, Каменц, Саксонія — 15.02.1781, Брауншвейг) — німецький письменник, один із основоположників німецької класичної літератури.

Народився в сім'ї пастора у невеликому саксонському містечку Каменц. Батько Л. був настоятелем міського собору, робота почесна, та малоприбуткова. Старшому з дванадцяти дітей батьки дали добру освіту. З 1741 до 1746 рр. Л. навчався у Мейсенській князівській школі, яку закінчив із похвальним атестатом. Через багато років, озираючись на пройдений шлях, Л. писав: "Теофраст, Плавт, Теренцій були моїм світом, який я спокійно вивчав у вузькій царині схожої на монастир школи. Як хотілося б мені повернутись у ці роки, — єдині роки, коли я жив щасливо".

З 1746 до 1748 рр. Л. — студент богословського факультету Лейпцизького університету, але через багато років він насилу міг пригадати зміст прослуханих ним курсів. Доволі рано виявивши, що читання книг дає небагато для знання життя, сімнадцятирічний Л. з притаманною молодості жадобою насолод поринув у світ цього дивовижного міста, яке було на той час "малим Парижем".

Л. розумів, що його манери і зовнішній вигляд далекі від досконалості, але юнак не розгубився й доволі швидко досяг успіхів у науці фехтування, танців і вольтижування. Л. згадував: "Цей добрий початок дуже мене підбадьорив. Моє тіло стало спритнішим, і я почав шукати товариства, щоб тепер навчитися жити". Пошуки були нетривалими. Л. познайомився з актрисами трупи Кароліни Нейбер, писав комедії для її мандрівного театру. Але трупа невдовзі змушена була покинути Лейпциг, а Л. зазнав першого удару долі: він мусив ховатися від кредиторів, що переслідували його.

У серпні 1748 р. Л. приїхав у Віттенберг, де вступив на медичний факультет, але його й тут наздогнали кредитори, і Л. подався у Берлін, що був прямою протилежністю до Лейпцига. Характеристики, які зустрічаються в записах іноземців, що побували в прусській столиці, вирізняються дивовижною схожістю із зауваженням італійського поета В. Альф'єрі, котрий охарактеризував Берлін як "велику казарму", а прусську державу назвав "велетенською і суцільною гауптвахтою". Атмосферу цієї гауптвахти точно передасть Л. у своїй "німецькій комедії" з часів Семилітньої війни. Але поки він провадив життя вільного письменника (Freischaffender Schriftsteller) і критика, дописуючи до "Берлінської газети", відомої за іменем видавця як "Фоссова газета" ("Vossische Zeitung"), аж до 1755 р.

До цього періоду належить і перша проба письменницького пера Л. Його спроби в царині поезії були дуже несамостійні, а пристрасть до театру, що виникла ще в Лейпцигу, породила бажання стати "німецьким Мольєром". Л. написав комедії *"Молодий учений"* ("Der junge Gelehrte", 1748), *"Євреї"* ("Die Juden", 1749), *"Вільнодумець"* ("Der Freigeist", 1749) та ін.

У 1751 р. Л. приїхав у Віттенберг, щоби здобути вчений ступінь, але замість "кандидата медицини" став магістром вільних наук. До свого академічного ступеня Л. ставився так само байдуже, як і до придворного чину надвірного радника, який він отримав проти своєї волі. Наприкінці 1752 р. Л. повернувся у Берлін, щоби продовжити співпрацю з "Фоссовою газетою", у ній він вів відділи наукових новин і фейлетонів, публікуючи різні твори наукового та літературного характеру. Одночасно він виступав як перекладач, а потім спробував організувати власні театральні періодичні видання.

У 1753–1755 рр. вийшло перше шеститомне зібрання творів Л., яке об'єднало його юнацькі вірші, драми та прозаїчні твори. Л. зажив слави у літературних та читацьких колах як критик і багатообіцяючий письменник.

У своїх критичних виступах 50-х рр. Л. торкався не лише питань літератури. Він порушує низку найважливіших соціальних, філософсько-історичних та моральних проблем, пропагує вчення англійських і французьких

просвітників, поділяючи чимало їхніх поглядів. Так, у "Фоссовій газеті" з'явилися рецензії на праці Вольтера, Ш. Монтеск'є, Ж.Ж. Руссо, Д. Дідро.

Л., як і більшість просвітників, надавав великого значення театрові, розглядаючи його як найдієвіший з усіх видів мистецтв. Переймаючись жалюгідним станом театральної справи в Німеччині, Л. не лише глибоко вивчав сучасний англійський і французький театри, а й його витоки та традиції. Критик ставив перед собою завдання вивести німецький театр із жалюгідного стану та виховати справжнього глядача. Тому він організував один за одним низку театральних журналів, з допомогою яких намагався оновити репертуар театру, реформувати панівні принципи драматургії. Так вийшли друком *"Матеріали до історії та критичної оцінки театру"* (1750), додатком до них стала *"Театральна бібліотека"* (1754—1758). Питання драматургії займають помітне місце у третьому з журналів *"Листи про нову німецьку літературу"* (1759—1760), зміст якого вже мав більш універсальний характер. Вершиною у розвитку естетики драми і театру стала *"Гамбурзька драматургія"* ("Hamburgische Dramaturgie", 1767—1769).

Берлінський період життя Л. був ознаменований і з'явою першої німецької міщанської трагедії. Це була *"Міс Сара Сампсон"* ("Miss Sara Sampson", 1755), написана на віллі під Потсдамом. Сучасники згадували, що успіх п'єси був величезний: під час першої вистави у Франкфурті-на-Одері, на якій був присутнім і сам автор, глядачі упродовж трьох з половиною годин сиділи тихо, як статуї, і плакали. Подібної п'єси в історії німецької драми ще не було. Вперше перед глядачами у п'єсі, жанр якої означений як трагедія, були представлені не царі та міфологічні герої, а прості, незнатні люди, та й події розгорталися не на полях боїв чи в королівських апартаментах, а в буденній побутовій обстановці.

Л., якому були близькі слова англійського письменника А. Поупа, що "найшляхетнішим предметом занять для людини є людина", звернувся у своїй трагедії до дослідження людини, світу її почуттів, простих і зворушливих. Дія його п'єси розгортається в Англії. Головна героїня, Сара Сампсон, належить до порядної буржуазної родини. Її зваблює аристократ Меллефонт, обіцяючи одружитися з нею. Удвох вони збираються поїхати з Англії до Франції. Але коханка Меллефонта, колишня куртизанка Марвуд, котра має від нього доньку, несподівано з'являється на сцені у найкритичнішу мить і розладнує майбутнє весілля. Вона отруює Сару Сампсон, а Меллефонт, котрий розкаявся, вчиняє самогубство над тілом коханої.

Та обставина, що герої трагедії мають англійські імена і дія відбувається в Англії, цілком зрозуміла: для Німеччини цей жанр був новим, і, звернувшись до нього, Л. значною мірою орієнтувався на англійця Дж. Лілло — автора досить популярної п'єси "Лондонський купець". Услід за ним Л. робить героями свого твору представників "третього стану", а події, які вони переживають, переносить у сферу буденного. *"Сара Сампсон"* поклала початок німецькому просвітницькому театрові.

Після виходу *"Міс Сари Сампсон"* матеріальне становище Л. не покращилося, і неможливість створити у Німеччині придатні для життя умови змусила критика у 1755 р. навіть думати про поїздку у Москву, де він міг розраховувати на місце професора при щойно відкритому Московському університеті. Після невдалої спроби здійснити разом з купцем Вінклером подорож Л. повернувся у 1758 р. і з 1759 р. видавав журнал *"Листи про нову літературу"* ("Briefe, die neueste Literatur betreffend", 1759—1766), в якому вів боротьбу за створення нової літератури, заперечуючи класичні канони і наслідування античних зразків. Особливо відомим був 17-й *"Літературний лист"*, у якому Л. говорив про "Великого Трагічного поета" В. Шекспіра, називаючи його драматургію "повнокровною і мужньою". Найближчою за духом до шекспірівських драм Л. вважав німецьку народну легенду про доктора Фауста, а сцену з власного "Фауста" Л. вмістив у 17-му листі.

У 1759 р. у Берліні вийшли друком байки, які Л. об'єднав у три книги. Збірці байок передував спеціальний роздум, у якому автор виклав свою теорію жанру. На думку Л., байка займає проміжне місце між поезією і мораллю, перебуває на межі цих областей, підпорядковуючись законам кожної з них. Байки Л. становлять інтерес радше як експеримент, аніж висохудожній твір. У них міститься критика німецького суспільства XVIII ст. *("Водяна змія", "Осел і вовк")*, а також сатира на фрідріхівську Німеччину *("Дарунок фей")*, звучить захист гідності простої людини *("Шаховий кінь")*, розвінчується міф про всемогутність можновладців *("Войовничий вовк")*.

11 листопада 1760 р. Л. був обраний членом-кореспондентом Берлінської Академії наук, але ця звістка не застала його в столиці. Л. поїхав у Бреславль, де понад чотири роки перебував на посаді секретаря при губернаторі Сілезії генералі Тауенцині. Наслідком поглиблених студій в царині теорії й історії мистецтва, яким були присвячені ці роки, став трактат *"Лаокоон, або Про межі малярства та поезії"* ("Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie", 1766).

Головне питання, яке розглядається у трактаті, — межі поезії та живопису, їхня специфіка

та своєрідність художньої мови. Внаслідок проведеного аналізу малярства та поезії Л. вирізняє наступні особливості, притаманні аналізованим царинам мистецтва. Він поділяє всі види мистецтва на просторові та часові. До просторових він зараховує живопис, оскільки той зображує предмети, що перебувають поруч. До часових належить поезія, позаяк вона зображує події в русі, тобто в їхній часовій послідовності. Подібний підхід орієнтував митців слова не на описовість, а на проникнення у психологію, зображення почуттів і пристрастей. Ці міркування Л. справили величезний вплив на подальший розвиток поезії, посиливши інтерес до дії, зображення почуттів і пристрастей.

Трактат *"Лаокоон"* тісно пов'язаний з боротьбою за нові шляхи розвитку як самої Німеччини, так і її мистецтва. Саме пошуком нових шляхів мистецтва продиктована полеміка Л. на сторінках трактату з концепцією прекрасного Й. Й. Вінкельмана, котрий вважав наявність ефекту спокою найважливішою ознакою краси. Л. обстоював, по суті, просвітницьку концепцію людини в мистецтві. Він зумів уловити, що Вінкельман своєю теорією мистецтва, хотів він того чи ні, закликав людину до смирення та покори. Л., навпаки, виступив прибічником рішучих дій громадян як в реальному житті, так і у творах мистецтва. "Герої на сцені повинні виявляти свої почуття, виражати відкрито свої страждання і не перешкоджати вияву природних нахилів", — пише Л. Автор *"Лаокоона"* проповідував ідеал діяльної людини, звертав увагу не на постійність, а на мінливість людської природи, її гнучкість. З такого підходу випливали далекосяжні висновки. Еталоном прекрасного могли слугувати не лише перевірені часом зразки античного мистецтва, які, поза сумнівом, мають естетичну вартість, тут Л. був згідний із Вінкельманом, але не меншу художню вартість може створити і сучасність. По суті, Л. обстоював розширення сфери мистецтва і прав митця у зображенні світу та людини, естетичну вартість буденного і сучасного, вказував на реальні шляхи до демократизації літератури. Це був переворот в естетичній думці не лише Німеччини, а й Європи.

Перебування у Бреславлі ознаменувалося і з'явою драми *"Мінна фон Барнгельм, або Солдатське щастя"* ("Minna von Barnhelm, oder Das Soldatenglück", 1763—1767). Це була перша п'єса Л., написана на німецькому матеріалі. Сюжет п'єси заснований на фактах німецького життя, пов'язаних з подіями Семилітньої війни (1756—1763), яка нещодавно закінчилася.

Головний герой комедії, прусський офіцер Тельгейм, розуміючи, що мешканці ворожої Тюрінгії не здатні виплатити надто велику контрибуцію, допоміг їм і вніс у казну власні дві тисячі пістолів, попередньо взявши з мешканців Тюрінгії розписку. Після встановлення миру він прохає прусський уряд повернути йому ці гроші, але уряд запідозрив у гуманному вчинку Тельгейма злочин. Він вирішив, що мешканці Тюрінгії видали майорові розписку як вдячність за те, що той просив зменшити контрибуцію. І ось майор Тельгейм, незважаючи на поранення і бойові заслуги, звільнений у запас без пенсії, проти нього порушено кримінальну справу. Він, оганьблений, живе у скромному берлінському готелі, очікуючи на вирішення своєї долі.

У цьому готелі його розшукала Мінна фон Барнгельм, одна з найбагатших і найзнатніших спадкоємиць Тюрінгії. Свого часу вона була дуже зворушена гуманним вчинком Тельгейма і покохала його. Майор від'їздить із Тюрінгії нареченим Мінни, але потім, опинившись у скрутному становищі, відмовляється від неї задля її ж блага. І ось тоді Мінна розігрує комедію: вона оголошує, що її багатий дядечко, на спадок якого вона розраховувала, позбавив її спадщини через неприязнь до Тельгейма. Тепер вони обоє бідні й ніщо не заважає їм поєднатися. У цей час Тельгейм отримує звістку, що його честь поновлена і король повернув його на службу. Але тепер Мінна не дає згоди на шлюб, позаяк їхні ролі начебто перемінилися. Урешті-решт, все з'ясовується, і Мінна виходить заміж за коханого нею Тельгейма.

Щаслива розв'язка, розіграна Мінною роль бідної дівчини дали Л. підставу назвати свою п'єсу комедією, але проникливий читач не міг не помітити новаторського характеру твору. Це була перша на німецькій сцені п'єса із сучасним змістом, що опирався на німецький матеріал. Л. заявив про себе як майстер побудови характерів реалістичних і психологічно переконливих, які вирізнялися гармонійним поєднанням індивідуальних і загальнолюдських рис. Майор Тельгейм — прусський офіцер, але він дуже далекий від усталеного стереотипу фрідріхівського служаки. Це передусім людина високих моральних принципів, шляхетна і чесна. Він гордий і не заражений вірусом низькопоклонництва, переконаний у торжестві справедливості, демократичний з підлеглими, шляхетний з дамами. Через це такі віддані йому вахмістр Вернер та слуга Юст. Вони знають, що Тельгейм — це смілива і пряма людина. Під час війни він не ховався від куль і слугував прикладом для вояків. Майор вміє витримувати і прихильність, і немилість примхливої солдатської служби. Шляхетне ставлення до переможених мешканців Тюрінгії та кохання до вродливої саксонки Мінни виявляють у майорі відсутність вузького націоналізму, властивого для прусської военщини. Перед нами людина широких поглядів на життя, у якій воїнське покликання та свої

питання честі. Л., створюючи образ Тельгейма, спробував підкреслити в ньому передусім загальнолюдські чесноти, виразником яких цілком свідомо вже не вперше зробив людину з “третього стану”.

Безсумнівним художнім досягненням Л. став і чарівливий образ Мінни. Вона винятково жіночна, віддана своєму нареченому. Головний зміст її життя полягає в коханні, задля якого вона вирушає на пошуки свого коханого, знехтувавши усіма загальноприйнятими нормами і скоряючись лише голосу власного серця та розуму. З дивовижною винахідливістю та відвагою вступає Мінна у бій за своє щастя, готова боротися до переможного кінця. І тут у п’єсі їй немає рівних. Навіть у найбезнадійніших, здавалося би, ситуаціях вона не втрачає мужності, вміло використовуючи і жіночі чари, і жіночі примхи, але завжди залишаючись життєрадісною і природною.

Ім’я Мінни зовсім не випадково винесене в заголовок п’єси, адже конфлікт драми будується якраз на зіткненні простих і таких зрозумілих для кожного почуттів із бездушною, а тому протиприродною державною машиною, котра може позбавити чесну людину пенсії, але ніколи не зможе відібрати права кохати і бути коханим, а тому притаманні для Мінни риси автор помножує, вводячи в п’єсу образ вірної та відданої пам’яті свого чоловіка вдови (Дама в чорному), винахідливої і завжди готової розділити долю зі своїм коханим Франціски (служниця Мінни).

Віртуозно виконані у п’єсі і характери епізодичних осіб: Дами в чорному, Корчмаря, Юста. Сатирична майстерність Л. проявилася у створенні образу Рікко де ла Марліньєра, людини без принципів і без батьківщини; передачі атмосфери, що панує в прусській державі. У цій п’єсі Л. показав себе майстром, який досконало володіє законами драматичного мистецтва. Він демонструє мистецтво діалогічної мови, володіє технікою організації драматичної дії, майстерно вибудовує інтригу, уникаючи дешевих трюків і щоразу вражаючи глядача незвичним поворотом подій. Як наслідок, комедійна інтрига наповнюється дивовижним за глибиною змістом, зсередини підриваючи усталені рамки комедії. На наших очах відбувається народження нового жанру, який історики літератури називають “міщанською драмою”.

На новаторський характер п’єси вказує і друга частина її назви — *“Солдатське щастя”*. Щаслива розв’язка, яка підсумовує перипетії долі героїв твору, навряд чи може бути сприйнята всерйоз. У державі, де завжди знайдуться послужливі корчмарі-виказувачі, де процвітають “марліньєри”, де забувають загиблих за батьківщину вояків та їхні родини (історія Марлофа), а чесній людині доводиться сподіватися на прихильність долі, навряд чи варто розраховувати на тривале та безхмарне щастя.

Шлях *“Мінни фон Барнгельм”* на сцену був нелегким. Після довгих зволікань 30 вересня 1767 р. вона була поставлена на сцені Гамбурзького театру. Роль Тельгейма виконував Конрад Екгоф. У Берліні п’єса була поставлена лише після того, як обійшла сцени Ганновера, Франкфурта-на-Майні, Відня, Лейпцига. Прем’єра відбулася 21 березня 1768 р. і мала величезний успіх. Й.В. Гете у розмові з Й.П. Еккерманом, згадуючи роки своєї молодості, зауважив: “...як впливала ця п’єса на нас, молодь, коли вона вперше з’явилася в ту похмуру епоху! Це був воістину осяйний метеор. Вона показала, що існує щось вище, про що наша тогочасна слабка література не давала ані найменшого уявлення”.

Наприкінці 1766 р. Л. отримав запрошення від директора Гамбурзького театру і у квітні 1767 р. переїхав у Гамбург, сподіваючись втілити тут свою мрію про національний театр. До цього часу в Німеччині були тільки мандрівні театральні трупи, і новий театр задумувався як перший стаціонарний національний театр. Очолював цей театр Левен, людина віддана справі й освічена. Були у трупі й чудові актори, серед яких — видатний К. Екгоф, однодумець просвітників, новатор у царині акторської техніки, котрий заперечував декламаційну манеру виконання ролі, притаманну французькій школі, і ратував за природність і правдивість поведінки актора на сцені. До складу трупи входили актори Аккерман, Бек, Ганзель. Їхні імена неодноразово зустрічаються на сторінках *“Гамбурзької драматургії”*.

Підсумком цього періоду життя Л. став театральний журнал, відомий під назвою *“Гамбурзька драматургія”* (1767—1769). Беручись за видання журналу, Л. ставив перед собою завдання ознайомити публіку з п’єсами поточного репертуару, мав на меті їх критичний огляд та аналіз гри акторів. Але після кількох вихваток актриси Ганзель Л. відмовився від останнього. Перший випуск побачив світ 1 травня 1767 р., а наступні виходили регулярно щовівторка і щоп’ятниці кожного тижня. Але надалі зберегти регулярність випусків виявилося неможливим. У повному вигляді *“Гамбурзька драматургія”* побачила світ навесні 1769 р. У ній Л. проаналізував п’єси, які йшли на сцені театру впродовж 52 вечорів: від 22 квітня до 28 липня 1767 р. Аналіз пізніших постановок не увійшов до твору. З гіркотою говорив Л. про крах задуму створити національний театр на останніх сторінках *“Драматургії”*: “Спало на думку наївне бажання заснувати для німців національний театр, тоді як ми, німці, ще й не нація”.

Культурно-історичне значення *"Гамбурзької драматургії"* важко переоцінити, позаяк вона є відображенням послідовної боротьби, яку вів Л. за створення німецького національного театру, вираженням поглядів просвітника на завдання і функції театру. У *"Драматургії"* Л. обґрунтовує точку зору на театр як на трибуну просвітницьких ідей, розробляє питання теорії драми, її функцій, проблеми характеру, дає трактування понять типового й індивідуального в драматургії та способів їхнього естетичного опанування. Особливу увагу Л. приділяє жанровій системі, пропонуючи свій підхід до визначення жанрової специфіки комедії, трагікомедії, "слізної драми". У цій праці Л. продовжив полеміку з класицистами, вважаючи, що класицизм, обстоюючи нормативність як критерій естетичної вартості, позбавляє мистецтво його органічної природи. Зразком мистецтва, близького до природи, для Л. був В. Шекспір; ім'я англійського драматурга неоднразово зустрічається у *"Гамбурзькій драматургії"*.

Теорія драми, всебічно розроблена Л. у *"Гамбурзькій драматургії"*, стала своєрідним полем боротьби за поновлення у правах мистецтва, зверненого не до інтересів двору, а підпорядкованого завданням осягнення людини. Чітко і недвозначно Л. заявляє: "Двір аж ніяк не є тим місцем, де поет може вивчати природу. Якщо ж пишнота й етикет перетворюють людей на машини, то справа поета — знову перетворити ці машини на людей".

Невдачі переслідували Л. у Гамбурзі. Після закриття театру зазнав фіаско й почин Л. заснувати власну друкарню та книжкову ятку. Становище було безвихідне. Усі спроби влаштуватися у Берліні виявилися безуспішними, і, щоб хоч якось забезпечити майбутнє своєї родини, Л. прийняв пропозицію герцога Брауншвейгського і поїхав у Вольфенбюттель, де з травня 1770 р. і до кінця життя працював бібліотекарем. Слід зауважити, що книгозбірня у Вольфенбюттелі була однією із найкращих у Європі, але й власник її, принц-наступник Карл-Вільгельм Фердинанд, був одним із наймерзенніших деспотів Німеччини XVIII ст. Перебування в Брауншвейзі було, мабуть, найважчим періодом у житті Л. Лише на короткий час йому вдалося вирватися 1775 р. до Італії, де Л. відвідав Рим, Флоренцію, Мілан, а на зворотній дорозі заїхав у Відень. Тут у 1776 р. він взяв шлюб з Євою Кеніґ, з якою був заручений ще з 1771 р. Родинне щастя Л. було нетривалим. Через рік Єва померла, забравши з собою у могилу єдиного сина. Відчаю Л. не було меж. Повільно згасало його життя. 15 лютого 1781 р., вирушивши у Брауншвейг, він помер.

Останній період у житті Л. ознаменувався з'явою трагедії *"Емілія Ґалотті"* ("Emilia Galotti", 1772). Дія п'єси відбувається в Італії. Однак зображені в ній події безпосередньо пов'язані з обстановкою в Німеччині, і лише з цензурних міркувань письменник вдався до деяких (втім, доволі прозорих) інакомовлень. Передано важку та гнітючу атмосферу князівської сваволі, характерної для Німеччини часів Л.

Головна героїня трагедії, Емілія Ґалотті, вихована своїм батьком, полковником Одоардо, згідно із суворими приписами родинної пристойності. У неї є наречений, граф Аппіані. Несподівано на балу з Емілією познайомився принц Етторе Гонзаго. Він захопився Емілією. Підступний царедворець Марінеллі допомагає принцові організувати напад на весільний кортеж, вбити графа Аппіані, а Емілію переправити до замку Етторе Гонзаго.

Батько Емілії, сповіщений про злочин, поспішає до палацу. Тут його зустрічає графиня Орсіна, котра розповідає Одоардо всю правду. Нещасний батько домагається зустрічі з донькою. Емілія повідомляє йому, що боїться не насилля, а спокуси, перед якою може не встояти. Вихована в суворих релігійних правилах, Емілія страждає і мучиться від своєї вразливості. Вона готова накласти на себе руки, але, вирвавши в неї кинджал, батько не дає їй убити себе. Смертельного удару він завдає їй сам, рятуючи її від приниження і образливого становища фаворитки.

Усією логікою розвитку дії в *"Емілії Ґалотті"* Л. переконує, що не лише "особи історичні", а й "особи приватні" — а саме такими показані тут Емілія та Одоардо — здатні бути справжніми героями і підкоряти свої почуття велінням обов'язку. Л. закликає своїх співгромадян відмовитися від пасивної покірності, від настроїв приреченості, він подає їм приклади героїчної мужності і небажання миритися з приниженням. Одоардо любить свою доньку, але вихід із трагічної ситуації знаходить у щонайрішучіших діях. Емілія та Одоардо — носії героїчного первня у трагедії Л., яка містить у собі цілком виразне попередження: людина, наділена абсолютною владою, за певних умов стає злочинцем; пересічна людина за певних умов виявляє героїзм. У ситуації, поданій у *"Емілії Ґалотті"*, героїчна дія поєднана з трагедією.

Соціальний зміст п'єси вперше зауважив Й.Г. Гердер, один із послідовників Л., запропонувавши як епіграф до трагедії слова: "Вчіться, бо ви попереджені".

Перша вистава *"Емілії Ґалотті"* відбулася 30 березня 1772 р. в Брауншвейзі, а у квітні того самого року трагедія була поставлена у Берліні трупою Коха. Найвидатніші німецькі актори XVIII ст. з успіхом виконували ролі в трагедії — К.Екгоф (Одоардо), пані Ганзель (Орсіна), Шарлотта Аккерман (Емілія), Шредер (Марінеллі).

Останньою п'єсою Л. була трагедія *"Натан Мудрий"* ("Natan der Weise", 1779). На відміну від усіх попередніх творів, вона написана білим віршем. Дія драматичної поеми відбувається наприкінці XII ст. в Єрусалимі, в епоху хрестових походів. В основу *"Натана Мудрого"* Л. поклав думку про те, що фундаментом будь-якої релігії є моральне почуття, а догматичний зміст має минущий характер і жодною мірою не свідчить про вищість однієї релігії над іншою.

Три головні герої *"Натана Мудрого"* — арабський султан Саладін, багатий єрусалимський купець єврей Натан і християнський рицар-храмовник (тобто член середньовічного рицарського ордену тамплієрів), котрий прибув у Єрусалим з військами хрестоносців, — належать до трьох різних націй і релігій. За ходом розвитку дії драми Л. змушує героїв забути упередження, які їх розділяли, усвідомити братерство, що поєднує людей.

Прагнучи межового узагальнення у створенні образів, драматург знову виявляє свою майстерність у побудові характерів. У центрі трагедії — образ Натана Мудрого, глибини особистості котрого розкриваються у його міркуваннях і діях. Після єврейського погрому загинула вся його родина (дружина і семеро дітей). Він три дні і три ночі лежить у поросі та попелі та клянеться віднині нещадно мстити всім християнам без винятку. Але потім до Натана повертається розум. І коли йому приносять християнську дівчинку Реху, він удочеряє її та виховує не згідно з єврейськими переконаннями, а в дусі діяльної любові, яку він сам має у своїй душі.

Моральна висота людини — у прояві діяльної любові, вищості загальнолюдської моралі над штучними догмами. Ці думки були дорогими Л. Не випадково в одному з начерків драми він записав: "Спосіб мислення Натана... був завжди моїм способом мислення".

Й. В. Ґете, високо оцінюючи постановку п'єси *"Натан Мудрий"* у Веймарі 1801 р., писав: "Нехай... висловлене у ній почуття терпимості та співчуття назавжди зостанеться для народів священним і дорогим". Створюючи свою п'єсу, Л. сумнівався, що вона коли-небудь побачить сцену. І його побоювання справдилися. Постановка, здійснена відомим актором і антрепренером Деббеліном у Берліні, протрималася недовго. Лише у 1801 р. Ґете і Шиллер у Веймарському театрі змогли відновити спектакль, ця постановка й проклала шлях *"Натанові Мудрому"* на сцену. Роль Натана виконувало чимало відомих акторів, і серед них А. Іффланд (1802).

Про значення Л. для німецької літератури чудово сказав Й.В. Ґете: "Така людина, як Лессінг, необхідна для нас, оскільки він великий саме завдяки своєму характеру, завдяки своїй твердості. Настільки ж розумних і освічених людей багато, але де знайти такий характер!"

Творчість Л. високо оцінював І. Франко. Низку творів Л. в Україні переклали Є. Попович, Л. Федоришин, М. Годованець, Б. Гавришків.

Тв.: *Укр. пер.* — Лаокоон. — К., 1968; [Байки] // Жовтень. — 1970 — № 9; [Байки] // Всесвіт. — 1973 — № 4; Афоризми // Всесвіт. — 1976. — № 8; Мінна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лаокоон. — К., 1976; Притча про три перстені // Франко І. Зібр. творів. — К., 1978. — Т. 13; [Листи до Ф. Ніколаї та М. Мендельсона] // Всесвіт. — 1980. — № 8. *Рос. пер.* — Драмы. Басни в прозе. — Москва, 1972; Избранное. — Москва, 1980.

Літ.: Баглай Й., Бендзар Б. "Лаокоон" укр. мовою // Всесвіт. — 1969. — № 7; Гавришків Б. Листи Г.-Е. Лессінга до Ф. Ніколаї та М. Мендельсона // Всесвіт. — 1980. — № 8; Лессинг и современность: Сб. статей. — Москва, 1981; Стадников Г.В. Лессинг. — Ленинград, 1987; Уманцева Ф.С. Система естет. поглядів Лессінга. "Лаокоон" // Лессінг Г.Е. Лаокоон. — К., 1968; Фридлендер Г. Готхольд Эфраим Лессинг. — Ленинград-Москва, 1958.

Л. Дудова



ЛЕСЬМЯН, Болеслав Станіслав (Lesmian, Boleslaw Stanisław — 22.01.1877, Варшава — 05.11. 1937, там само) — польський письменник.

Л. народився у Варшаві. Невдовзі його батько переїхав у Київ, де займав достатньо високу як на ті часи посаду завідувача пенсійної каси Управління Південно-Західної залізниці. Л. рано втратив матір, і його виховувала мачуха. У сім'ї, крім нього, було ще двоє дітей — Казімеж та Олександр. Дитячі та молоді роки Л. пройшли в Україні, у Києві. Тут він закінчив у 1896 р. гімназію, а потім — юридичний факультет університету, в якому навчався з 1896 до 1901 рр. Професія юриста Л. не приваблювала; юридичний факультет він обрав за наполяганням батька. Друзі постійно кепкували з Л., називаючи його "найзнаменитішим поетом серед нотаріусів і найвідомішим нотаріусом серед поетів". У цей час Л. багато читав, писав вірші, підтримував активні стосунки з літературними колами Києва. Займався Л. і громадсько-політичною діяльністю. Зокрема, він був учасником загальностудентського виступу проти реакційного курсу царського уряду 7 грудня 1900 р. За це його і засудили до однорічного заслання в солдати і виключення з університету, але пізніше, як і іншим студентам останнього року навчання,

пом'якшили міру покарання, обмежившись позбавленням деяких пільг і взяттям підписки з обіцянкою не брати в майбутньому участі в політичних маніфестаціях.

Того ж року Л. знову заарештували і знову звільнили, цього разу через відсутність доказів. У 1901 р. Л. склав випускні іспити і виїхав у Варшаву, де провів два наступні роки свого життя. У Варшаві він працював помічником юридичного радника при Управлінні Варшавсько-Віденської залізниці й одночасно продовжував літературну діяльність, підтримуючи співробітництво з провідними модерністськими журналами. Врешті-решт, захоплення літературою переважило у житті Л. усе інше. Він залишив службу і переїхав у Францію, у Париж, де провів майже 4 роки напівзлиденного життя без постійного заробітку і будь-яких перспектив на майбутнє. У Франції Л. одружився з професійною художницею Зофією Хилинською, і саме постійна турбота про матеріальне забезпечення сім'ї знову привела його у Варшаву.

Досить швидко Л. став однією із провідних постатей серед варшавських літературних кіл. У цей час він пробував свої сили в публіцистиці та літературній критиці, у перекладацькій і театральній діяльності, писав естетико-філософські есе, підготував три томи фантастичних повістей і значну кількість ліричних творів.

Дебютував Л. дуже рано, ще під час навчання у гімназії. Його перший друкований вірш — *"Секстини"* — з'явився у журналі "Вендровець" ("Блукач") у 1895 р.

Юнацькі вірші Л. в більшості випадків споглядальні за настроєм та елегійні за своєю тональністю. Вони традиційні для молодопольської медитативної лірики і не менш виразно зорієнтовані на художні здобутки російського та французького поетичного символізму. Провідне місце в ранній ліриці Л. займають мотиви ранньої розчарованості життям, наївно-романтичне протиставлення поета і суспільства, звернення до світу природних образів. Перша поетична збірка Л. *"Сад на роздоріжжі"* ("Sad rozstajny"), яка вийшла друком у 1912 р., є виразно учнівською. Тут переплітаються різні художні стилі, серед яких провідне місце займають символізм та імпресіонізм. Емоційний пафос збірки передає традиційне для символічно-модерністської поезії того часу відчуття загальної непевності і стривоженості, яке проявляється у тривожних передчуттях і сподіваннях. Вірші збірки пронизані смутком, гіркотою самотності, прагненням сильних почуттів, мріями про щось далеке, тужливими поривами до нового життя. Наскрізним мотивом збірки є мотив життя як сну.

Обставини тогочасного життя Л. склалися так, що у пошуках постійного заробітку він у 1914 р. був змушений залишити Варшаву з її інтенсивним культурним життям і перебратися у тихий Лодзь, де короткий час виконував обов'язки літературного керівника "Польського театру". Але ця спроба знайти себе у царині театру не мала успіху. З серпня 1918 до травня 1922 рр. Л. мешкав у глухому провінційному містечку Грубешові, працюючи там нотаріусом. У цей період вийшла друком його наступна поетична збірка *"Лука"* ("Łąka", 1920), яка стала якісно новим етапом у творчому розвитку письменника. Її задум виник у Л. ще під час праці над попередньою збіркою. Сам Л. характеризував його так: "Хочу увійти у світ — у природу — у квіти — в озера — в сонце — в зірки, увійти так непереборно, щоби мати право виголосити ці слова без ідейного обгрунтування, без ідейного епіграфа, що двозначно тяжіє над цими словами".

Основною темою збірки є тема природи. Для Л. природа — це ідеал піднесеного, мудрого і необхідного. Вона велика та безмежна, добра та нещадна, невичерпно мінлива та безкінечно загадкова. Вона — першопричина всіх першопричин і основа всіх земних цінностей. Людина, на думку Л., знаходить у природі власне "я". Взаємовідносини з природою, вважав поет, — це основне в житті людини, оскільки ці взаємовідносини найдавніші, вічні і з них усе починається.

Видатним досягненням Л. стала й інтимна лірика:

Сталось, як жадалось, сталось, як стемніло,
Зблизилось до мене пожадане тіло,
Зблизилося потай, без жалю підкралось
І твоїм найменням, мила моя, звалось...

Глянуло в майбутнє, в дзеркало смиренне
І лягло на постіль зимну біля мене,
Щоб його кохати міг я і летіти,
Знудити, зужити і не пожаліти!

До грудей горнулось, пахнуло офірно,
Думало безвстидно, слухалось надмірно...
В радощах — в темнотах — на межі ридання
Мліло від надситу недопомирання.

І нічого в цьому не було, крім чару,
Крім гріха й тремтіння, поквапу й пожару,
Що його здіймає кров розшаленіла,
Що без нього тілу не збагнути тіла.

(*"Сталось, як стемніло"*,
пер. Д. Павличка)

З 1922 до 1935 рр. Л. з родиною проживав у містечку Замостя, де утримував власну нотаріальну контору, на прибутки від якої він жив. Його збірку *"Лука"* за життя поета мало хто оцінив, і, крім того, провінційне існування відсунуло поета майже на периферію літературного

життя. Лише епізодично він публікував свої твори у періодиці. Рецензії на його публікації у цей час були переважно критичними, при цьому Л. ще й безпідставно звинуватили у симпатіях до "лівих". Ситуація почала дещо покращуватися починаючи з 1933 р., коли Л. було обрано в Академію літератури. Таке офіційне визнання літературних здобутків Л. давало йому можливість публікувати твори у центральних літературних виданнях. Останні роки життя, починаючи з 1935 р., Л. прожив у Варшаві. Помер він від серцевого нападу після суперечки з одним із членів профашистської організації 5 листопада 1937 р. В останні роки життя Л. написав ще дві поетичні збірки *"Холодне питво"* і *"Лісове дійство"*.

Збірка *"Холодне питво"* ("Napój cienisty") з'явилася у 1936 р. після 16-літньої перерви. Наступна збірка *"Лісове дійство"* ("Dziejba leśna") так і не була завершена і вийшла друком у 1938 р., після смерті поета. Обидві збірки схожі за своїми провідними мотивами. На відміну від попередніх збірок, Л. віддає тут перевагу не природі, а людині, від пізнання таємниць природи перейшовши до роздумів над долею людини і людства у цілому.

Українською мовою окремі вірші Л. переклали Д. Павличко, В. Коптілов і І. Качуровський.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Антологія польської поезії. — К., 1979. — Т. 2; [Вірші] // 50 польських поетів: Антологія польської поезії у пер. Дмитра Павличка. — К., 2001. *Рос. пер.* — Стихи. — Москва, 1971; Избранное. — Москва, 1987; Кукла // Ин. л.-ра. — 1999. — №8.

Літ.: Боровий В. "Попри жахи імли розсміятись" // Березіль. — 1996. — №5–6; Василенко В. Зелений обрій України // Всесвіт. — 1987. — №8; Василенко В. Поетичний світ Болеслава Лесьмяна. — К., 1990.

В. Назарець



ЛІ БО (друге ім'я: Лі Тай-бо — 701, пров. Сичуань — 762, м. Дангу, тепер пров. Аньхой) — китайський поет.

З юнацьких років мріючи про допомогу людям, Л. Б. обрав шлях, дивний як на людину його покоління: не складав іспитів, пішов із дому, жив усамітнено, мандрував, захоплювався даосизмом. Йому було понад сорок років, коли імператор викликав його до себе і вшанував званням ханьлінь, що можна було би прирівняти тепер до звання академіка. "Безсмертний, скинутий з небес", — сказав про нього старший його сучасник — поет Хе Чжі-чжан. Л. Б. залишався поетом, незалежним у переконаннях і вчинках, а вони не узгоджувалися з чиношануванням і придворним етикетом: через три роки Л. Б. покинув столицю задля нових мандрів і зустрічей з поетами Ду Фу, Гао Ші та ін.

Повстання Ань Лу-шаня трагічним чином вплинуло на долю Л. Б. Через Лушань, де на певний час зупинився поет, проходило військо Лі Ліня, молодшого брата імператора Су-цзуна, і Л. Б. згодився піти до нього служити. Тим часом Лі Лінь посягнув на трон, і поета, як його прихильника, ув'язнили, а потім заслали у далекий Єлан. Л. Б. незабаром помилували та повернули із середини шляху. Через кілька років після цих подій, у 762 р., поет помер у будинку свого родича Лі Ян-біна, якому ми завдячуєм зібранням віршів поета. Збереглося понад 900 творів Л. Б.

Л. Б. виділявся своєю самобутністю серед сучасників. Він відчував власну незвичайність і вірив у своє призначення. Прославляючи відважних мандрівців, він думав про себе; захищаючи вигнанців, він відчував себе переможцем. Інші поети відчаювалися через невдачі, нарікали на буденні неприємності щоденного існування — Л. Б. ще замолоду зневажив дріб'язкові тривоги і жив у безперервному поетичному натхненні, відчуваючи в собі цілий світ і через те не лякаючись самоти.

Л. Б. сумний, навіть традиційно сумний. Але й у печалі він мужній. І самота Л. Б. не схожа на тиху самоту його попередників — Мен Хаожаня чи Ван Вея: і радощі, і печалі його безмірні — сивою волосиною завдовжки у три тисячі чжанів простягнувся сум поета! Він потребує не скромних куточків, ледь осяяних надвечірнім сонцем, а стрімких вершин, лунких водоспадів, бурхливих рік. Л. Б. сам дорівнюється до них, і, більше того, він — це той, котрий живе поміж небом і землею, котрий перебуває разом із безсмертними поміж зірок.

Л. Б. писав про все, що входило до кола тем танської поезії. У його "прикордонних" віршах — мужність, суворість і привабливий ліризм. Він не цурався і романтики походів ("П'ятий місяць, — на Тянь-Шані сніг. Ані квітки, тільки холоди..."), але й тут він попереду багатьох інших поетів і пише сміливі вірші проти війн. Суворий і складний Л. Б. — автор 59 віршів циклу *"Стародавні"*, у яких порівнює себе із Конфуцієм.

У його творчості прослідковується зв'язок із давньою народною поезією. Свій вірш він вибудовував, майстерно розширюючи межі правил, підказуючи поетам способи руху вперед, оновлюючи китайське віршування, наближаючи словник поезії до словника життя. Незалежність Л. Б. була логічним розвитком ідеалу свободи, проголошеного Тао Юань-мінем, котрого він шанував. Але Л. Б. хотів більшого: він впевнений у своїй місії поета-пророка, поета-

вчителя, яка вимагає цілковитої і безжальної самовіддачі.

Л. Б. величний, але у його ставленні до людей відсутня навіть тінь пихатості: він заклопотаний людськими тривогами, він приносить радість людям, і знає про це, і хоче цього:

Слід жити по правді —
вся мудрість у цьому, вся сіль.
Про світ я замислююсь,
і про життя, і людину.
Якщо доведеться
рушати мені і відціль, —
Я краще навіки
живий схоронюсь в домовину.

(*"В зимовий день..."*,
пер. Л. Первомайського)

Якби з усієї танської літератури до нашого часу збереглися лише вірші Л. Б., цього було б цілком достатньо, щоби твердити про епоху високогуманної поезії.

Українською мовою ряд віршів Л. Б. переклав Л. Первомайський.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Всесвіт. — 1960. — №6, 1973. — №12, 1994. — №5–6; Лірика. — К., 1962; [Вірші] // Первомайський Л. Твори: У 7 т. — К., 1986. — Т. 6. *Рос. пер.* — Избр. лирика. — Москва, 1957; Предания старины. — Москва, 2004.

Літ.: Варжапетян В. Путник со свечой. — Москва, 1987; Кавун Г.П. Нац. своєрідність поет. змісту та форми в китайській поезії // Всесв. л.-ра. — 2001. — №8; Конрад Н.И. Три поэта // Конрад Н.И. Запад и Восток. — Москва, 1972; Малкович Р.Ш. Омар Хайям. — С.-Петербург, 2004; Фишман О.Л. Ли Бо. — Москва, 1958.

За Л. Ейдліним



ЛІ, Харпер (Lee, Harper — нар. 28.04.1926, Монровіль, Алабама) — американська письменниця.

Л. — юрист за освітою і за фахом, автор роману *"Вбити пересмішника"* ("To Kill a Mockingbird", 1960), удостоєного Пулітцерівської премії за 1960 р., перекладеного багатьма мовами світу, який очолював списки бестселерів упродовж тривалого часу. Після такого блискучого дебюту Л. оголосила, що працює над другим романом, який, проте, так і не з'явився.

Л. народилася та виросла в невеликому містечку Монровіль штату Алабама в сім'ї адвоката, навчалася у коледжі Монтомері, а 1945 р. вступила в Алабамський університет. У 1950 р. вона вступила на роботу у Нью-Йоркський відділ бронювання авіакомпанії. У вільний час почала писати. Два есе та кілька оповідань показала літературному агентові, який порадив їй одне з оповідань розвинути в повість або роман. У 1957 р. Л. звернулася до видавництва "Ліппінкотт" з рукописом свого роману. Їй порадили змінити композицію, на що пішло три роки праці.

Епіграфом до свого роману Л. взяла слова чудового англійського дитячого письменника Ч. Лема: "Юристи, напевне, теж колись були дітьми".

Секрет успіху першого роману Л. складався з багатьох факторів. Одним із них стало своєрідне звучання авторського голосу. У романі описані події 1935 р., що відбуваються у провінційному містечку Мейкомбе штату Алабама і відтворені з точки зору дівчинки, яка проживає в романі період від шести до дев'яти років, доньки юриста Аттікуса Фінча. Але дуже часто в тон оповіді та оцінки того, що відбувається, втручається голос 33-річної письменниці. Ось, приміром, як описано навчання першокласників читанню за новою системою: "...міс Керолайн махала в нас перед носом картками, на яких було виведено друкованими літерами: "кит", "кіт", "дім", "дим". Від нас, вочевидь, не вимагалося жодних коментарів, і клас мовчазно приймав ці імпресіоністичні одкровення".

Л. змальовує шлях становлення людини, формування тих понять і уявлень, які визначають саму її сутність. Тому в назву роману винесено слова "вбити пересмішника", якими можна було б назвати один із кількох епізодів роману: Аттікус купив у подарунок своїм дітям духові рушниці для вправляння у спортивній стрільбі. Але з такої рушниці можна було підстрелити й птаха. І слова Аттікуса про те, що найбільшим гріхом було б убити пересмішника — найбезневиннішу пташку, яка не клює ягід, а лише співає всім на радість, — виростають під кінець роману до рівня притчі, коли безкомпромісному юристові Аттікусу, здатному захистити в суді темношкірого Робінсона всупереч суспільній опінії містечка, доводиться йти на компроміс. Його переслідують, йому погрожують, вночі нападають на його дітей, котрі повертаються зі шкільного вечора, і вступається за них син із сусідської родини Редлі, котрий випадково опинився на місці злочину, цілком десоціалізований, відівчений від спілкування з людьми, позаяк у підлітковому віці вчинив переступ, за який батьки тримали його в домі на правах в'язня.

Захищаючи дітей у суцільній пітьмі, Редлі випадково вбиває нападника його ж зброєю. І, осмислюючи ситуацію над тілом пораненого сина, котрий лежить без свідомості, Аттікус готовий засвідчити на суді, що кривдника вбив, захищаючись, хлопчик. Тільки так можна уникнути несправедливого покарання Редлі. Потім вирішують сказати, що Боб Юел сам упав на

свій ніж. Але сказати неправду має і присутня при нападі зовсім ще маленька восьмилітня Джин Луїза. І вона запевняє, що все зрозуміла. А на батькове запитання: "Що ти хочеш цим сказати?" — відповідає: "Ну, це було б ніби як вбити пересмішника, адже так?" І за цими словами стоять зовсім не дитячі думки про те, що бути людиною — означає вміти відрізнити крик дикого птаха від наслідування йому пересмішником; бути людиною — це збагнути, що "майже всі люди хороші, коли їх, урешті-решт, зрозумієш". Ця афористично висловлена думка звучить переконливо в устах восьмилітньої дівчинки, позаяк дітям взагалі властиве загострене почуття справедливості. Так під кінець роману практично перевірено виховну систему Аттікуса, переконаного, що дітям завжди слід говорити правду: "Коли дитина про що-небудь запитує, заради всього святого, не ухиляйся, а відповідай. І не заговорюй зуби. Діти є дітьми, але вони помічають викрутаси не гірше за дорослих, і будь-який виверт збиває їх з пантелику".

Ще одним підтвердженням слушності цієї виховної системи слугує голос автора, який безпомилково відбирає і вибудовує найзначущіші для формування факти, що запам'яталися з дитинства.

Аттікус прагне твердо дотримуватися своїх правил, незважаючи на те, що Джин Луїза ставить складні запитання. Оскільки все містечко обговорює майбутнє розслідування у суді справи про зґвалтування, вона запитує, що таке "шльондра", а потім і що таке "ґвалтувати", й, почувши від Аттікуса відповідь: "Плотське пізнання жінки силою і без її згоди", — здивована: "Тільки й усього? А чому я запитала Келпурнію, а вона не захотіла мені відповідати?" Автор роману солідарний зі своїм героєм: світ дитини чистіший, і треба не зіпсувати його неправдою. А захищатися від бруду життя дитина, виявляється, у змозі й сама.

Джин Луїза Фінч майже не пам'ятає матері, її разом із братом Джімом, котрий старший від неї на чотири роки, виховує батько. Вона бере участь в усіх хлоп'ячих іграх, лазить по парканах і деревах у своєму вічному комбінезоні, який ні за що на світі не згоджується проміняти на спідницю чи сукню. І прозвали її скаутом-розвідником. Але ось у її брата з'явився білявий приятель Ділл, котрий бачить в Джин Луїзі дівчинку. Він цілує її перед від'їздом додому. А з'явившись наступного літа, говорить: "Знаєш, Скауте, нехай у нас буде дитина". — "А де ж її взяти?" Ділл чув, що є один чоловік і в нього човен, він веслує до якогось острова, де завжди туман, а там скільки завгодно маленьких дітей, і можна замовити йому привезти дитинку... Ні, все не так. Дітей народжують один від одного. Але в цього чоловіка з човном теж можна взяти... в нього на острові їх скільки завгодно, тільки треба їх розбудити, він як подме, вони зразу оживають... Діти творять довкола себе загадковий, казково-романтичний світ з негритянських забобонів про те місце, де можна зустрітися з душею померлої людини, якій немає шляху на небо; з містечкових пліток навколо сім'ї Редлі; творять свій "туманний світ, де немовлята сплять і лишень чекають, аби їх зібрали, наче квіти, рано-вранці", світ зі схованками і загадками. Їх не треба розважати. Швидше з жалю до молодої вчительки слухають вони солодкаву казку про кішечок, які ходять одна до одної в гості й одягаються у найрізноманітніші вбрання. Вони розуміють найскладніші ситуації, відчувають людей.

Діти дорослішають, осмислюючи проблеми, що постають перед ними. Одну з таких проблем приносить у життя батькова сестра — тітка Александра. Це проблема шляхетності. Всі її виховні промови залишаються непочутими чи запереченими. Аттікус виявляється правий і в тому, що виховує не так словом, як ділом. "Чомусь мені уявлялося так: люди шляхетні — це ті, від чиїх талантів усім найбільше користі; а в тітки якось так виходило, хоч вона прямо й не казала, ніби чим довше сім'я живе на одному місці, тим вона шляхетніша. "Тоді і Юели благородні", — сказав Джім. Уже третє покоління родини... існувало на одному і тому самому клаптику землі за міським звалищем, росло та годувалося за рахунок міської доброчинності. "Походження — це не те, що старовинний рід, — мовив Джім. — Я гадаю, що вся справа в тому, чи давно вміє твоя сім'я читати й писати... Уявляєш, тітонька пишається тим, що її прадідусь умів читати і писати... Але ж ніхто не народжується грамотним, усім треба вчитися від самого початку". Дванадцятирічний Джім, котрий хоче стати юристом і наслідує свого батька, осмислює світ, бачить у ньому різні соціальні верстви, і теза Луїзи "всі люди просто люди" звучить для нього вже не переконливо: "Якщо всі люди однакові, чому вони тоді не можуть ужитися один з одним?"

Л. показує, як змінюється уявлення дітей про світ. Динамічним виявляється навіть уявлення про їхнього батька. Спершу вони вважають його старим, майже соромляться того, що він не грає у футбол і не полізе на дах, як батьки інших дітей. Але після випадку зі скаженим псом вони дізнаються про те, що їхній батько був колись найкращим стрільцем штату. Вони не здатні ще оцінити його мудрого і шляхетного рішення ніколи не брати до рук смертоносної зброї, бо рано чи пізно вона може принести нещастя. Вони не розуміють, що у його несуєтній поведінці під час пожежі полягає істинна мужність, але на їхніх

очах розгортаються всі події, пов'язані зі справою Тома Робінсона, і вони бачать, що на ділі означають батькові слова: "Мужність — у тому, аби братися за безнадійну справу і йти до кінця".

Роман Л. з'явився услід за повістями Дж. Селінджера "Над прірвою у житі" (1951) і "Вино з кульбаби" Р. Бредбері (1957), близькими йому за тематикою і проблематикою.

Українською мовою роман "Убити пересмішника" переклав М. Харенко.

Тв.: Укр. пер. — Убити пересмішника. — К., 1975. *Рос. пер.* — Убить пересмешника. — Ленинград, 1988, С.-Петербург, 2003.

Літ.: Левидова И. Аттикус Финч и его дети // Новый мир. — 1963. — № 6; Покальчук Ю. Самотнє покоління. — К., 1972; Орлова Р. Хорошие люди штата Алабама // Лит. газета. — 1963, 11 июля; Сергеева Н. Правильные люди // Новое время. — 1963. — № 20.

Є. Чорноземова



ЛІКОК, Стівен Батлер (Leacock, Stephen Butler — 30.12. 1869, Суонмур, Англія — 28.03. 1944, Торонто) — канадський письменник.

Літературна спадщина Л. містить значну кількість гумористичних оповідань і яскравих літературних пародій; важливе місце посідає в ній політична сатира. Звертався Л. і до питань літературно-теоретичного характеру: про природу сміху, про гумор у літературі, про письменницьку майстерність. Про складні речі Л. вмів говорити дохідливо та цікаво, що й приваблює до його творів читачів. Своїми вчителями Л. називав Ч. Діккенса, Марка Твена й О. Генрі. Проте він не наслідує своїх великих наставників. Л. виробив власний стиль, розробив своє коло тем, знайшов свого героя.

Л. народився в Англії. Його дитинство проминуло у містечку Суонмур, у Гемпширі. Коли майбутньому письменнику виповнилося сім років, його батьки, гнані надією на збагачення, прагненням подолати злигодні, емігрували у Канаду, де орендували ферму на березі озера Сімко у провінції Онтаріо. Особливих змін на краще не сталося, прибутків насилу вистачало на утримання сім'ї. Про роки своєї ранньої юності Л. писав у автобіографічній книзі *"Хлопчик з мого минулого"* ("The Boy I Left Behind"), виданій лише після смерті письменника (1946). У 1887 р. Л. закінчив коледж у Торонто, а в 1891 р. — там само університет. Почалися роки вчителювання, вісім років він викладав у тому коледжі, який закінчив. Л. був прихильником загальної освіти, неодноразово писав про необхідність серйозної освіти для кожного, незалежно від соціального становища та матеріального достатку родини. У 1899 р. Л. вступив у Чиказький університет, де вивчав політичну економію. У 1903 р. він здобув ступінь доктора філософії та місце професора в університеті Монреалю. Л. був чудовим лектором. Лекції із питань свого фаху він читав у багатьох університетах США і європейських країн. Йому належить низка вагомих праць із проблем політичної економії.

Головною справою свого життя Л. вважав гумористику, хоча як письменник виступив порівняно пізно. Перша збірка його оповідань *"Літературні ляпсуси"* ("Literary Lapses") була видана у 1910 р., коли Л. було вже 40 років. До праці письменника Л. ставився з великою відповідальністю. "Багато хто з моїх друзів вважає, — писав він у передмові до своєї книги *"Як писати"* ("How to Write", 1944), — що свої гумористичні дрібнички я пишу у хвилини дозвілля, коли мій стомлений мозок нездатний виконувати серйозну працю політеконома. Я вважаю навпаки. Написати вагомий повчальний твір, що опирається на факти і цифри, зовсім не так важко, але створити з глибини свого "я" дещо, варте прочитання задля самого себе, — важка справа, яка вдається лише в дуже рідкісні щасливі миті життя". І тут же він говорить: "Існує лише один рецепт для письменника — візьми літр або трохи більше людської крові, змішай її з пляшкою чорнила та повною ложкою людських сліз і моли Бога, аби Він простив тобі твої ляпки". Про серйозне Л. завжди говорить жартома. Він — гуморист, але веселий і дотепний жарт не є для нього самоціллю. Комізм ситуацій у його оповіданнях, незвичайні пригоди його героїв, несусвітній лад їхніх думок і почувань — в усьому цьому письменник намагається розкрити суперечності життя, спостережену ним невідповідність між швидкими темпами розвитку техніки, успіхами цивілізації й тим становищем, у якому перебуває людина. Сміх Л. зігрітий теплом і співчуттям до людей, у його гуморі полягає його філософія життя.

Про гумор Л. писав у своїх працях *"Гумор, як я його розумію"* ("Humour. As I See It", 1916), *"Гумор, його теорія і техніка"* ("Humour. Its Theory and Technique", 1935), *"Гумор і людство"* ("Humour and Humanity", 1937), *"Як писати"*; найбільшому гумористу Ч.Діккенсу присвячена книга Л. *"Ч. Діккенс, його життя і творчість"* ("Ch. Dickens, His Life and Work", 1933). За означенням Л., гумор — це роздуми над суперечностями життя та їхнє художнє вираження. Гумор у його найвищій формі — це пояснення життя, витлумачення його явищ; він породжується контрастами дійсності, невідповідностями між нашими уявленнями про життя і тим, що в ньому існує. Сміх — лише перший ступінь

гумору. Своєї найбільшої глибини і сили гумор досягає тоді, коли сміх змінюється усмішкою, що переходить у сльози при вигляді несправедливості нашої долі. Вища форма гумору — це змішання сліз і сміху.

В історії розвитку гумору Л. вирізняє імена В. Шекспіра, Ж.Б. Мольєра, Л. Стерна, О. Голдсміта. Свого торжества гумор сягає у творчості Діккенса і Твена. З'яву цих найбільших гумористів у XIX ст. Л. пояснює тим, що саме в цьому столітті суперечності життя заявили про себе з найбільшою силою, вони стали кричущими. Гумор англійця Діккенса заснований на факті, гумор американця Марка Твена — на перебільшенні, що й відобразилося у його оповіданнях. Найвидатніший роман Марка Твена — "Пригоди Гекльберрі Фінна", який викликає в читача сміх і сльози водночас. Найвищу заслугу Діккенса Л. вбачає у його гуманізмі. Дуже дорогий і близький Л. О. Генрі, у творчості якого трагічні та комічні сторони життя сплавлені воєдино.

Тонкий поцінувач дотепного жанру та захоплюючої інтриги, Л. ніколи не вважав їх метою своєї творчості. На його глибоке переконання, істинний гумор заснований на правді життя, а кінцевою його метою є змалювання живих людських характерів. У такому ключі й створені кращі твори самого Л., об'єднані у збірки: *"Літературні ляпсуси"* (1910), *"Нісенітні новели"* ("Nonsense Novels", 1911), *"Веселі оповідання про маленьке містечко"* ("Sunshine Sketches of a Little Town", 1912), *"Ідилічні пригоди байдикуючого багатія"* ("Arcadian Adventures with the Idle Rich", 1914), *"Божевільні вигадки"* ("Frenzied Fiction", 1918), *"Потойбіч рампи"* ("Over the Footlights", 1923), *"Мемуари манекенниці"* ("Model Memoirs", 1939) та ін. Крім оповідань, до збірок увійшли літературні пародії та гумористичні "лекції".

Тематика оповідань Л. різноманітна. Він висміює побут, звичаї та психологію "середнього американця", страшенно залежного від "крику моди" і стандартизації; Л. чимало уваги приділяє станові мистецтва та літератури, виявляючи ознаки їхнього очевидного руху до масової культури, пише про убозтво тих фільмів і книг, котрі спритні ділки пропонують увазі публіки. Єдина думка об'єднує твори Л., спільна тема в різних аспектах розвивається в його гумористиці — дегуманізація життя та мистецтва. Оплутаний умовностями моралі, задурманений низькопробними видовищами і чтивом, пригнічений швидкістю життєвих ритмів і повсякденними проблемами, герой Л. перетворюється у жертву досягнень цивілізації, не помічаючи того, що все його існування механізується. Він може залишатися самовпевненим і амбіційним, але в той же час він смішний і жалюгідний.

Чимало оповідань написані від першої особи. Як оповідач фігурує недалекий і самозакоханий буржуа. Невипадково Л. уникає називати свого героя на ім'я, але навіть якщо він і постане перед нами як якийсь містер Батт, це не змінює суті справи: він залишається самим собою — обмеженим, непохитним у вірі в долар, схильним повчати і давати настанови, що узгоджуються з його вельми вбогими уявленнями про життя. Ми бачимо його то благодушно налаштованим, то збудженим і схвильованим, то розгубленим і зляканим. Він скупий і дріб'язковий, надокучливий і тупий, не відчуває краси та чару природи. Його дивують люди, які радіють приходу весни, прильоту птахів та "іншим дурницям". Він знає лише двох птахів — ворону і півня, а про зміну пір року здогадується за змінами в клубному меню *("Перші ознаки весни")*. У формі лексикону абеткових істин написане оповідання *"Основи освіти"*. Це своєрідна збірка відомостей, убогих істин, яких виявляється цілком достатньо для необхідного "рівня" освіти. Всі відомості про основи наук вміщуються на десяткові сторінок друкованого тексту.

Л. дотепно пародіює різноманітні довідники, посібники, нотатники; глузує зі сліпої довірливості людей, котрі вірять у можливість спілкування зі "світом духів", займаються спіритизмом. Комізм багатьох його оповідань полягає у сміливому змішуванні несумісного (до потойбічного світу духів вривається цивілізація з її технічними досягненнями, використовується телефон, агенції зі спілкування з духами тощо). Порушуються рамки достовірного, можливого, виникають ситуації неймовірні, абсурдні. Однак нерідко в оповіданнях Л. гучний глузливий сміх поступається місцем сумній посмішці, комізм ситуацій не приховує печальних сторін життя. Л. пише про егоїзм людей, про взаємне непорозуміння, про відчуженість, про те, наскільки оманливим є зовнішній добробут, наскільки нетривкі дружні й родинні зв'язки *("Як ми відзначили день народження мами")*.

Дотепні різноманітні пародії Л. Розвиткові жанру пародії він надавав великого значення, вважаючи цю форму особливо ефективною у творчості гумориста. Він пародіював детективні романи й оповідання, пригодницькі та фантастичні твори, мемуарну літературу дешевого штибу, "ділову повість", що увійшла в моду, стиль наукових досліджень, лекцій та використовувані в них ораторські прийоми, текст реклам, оголошень, газетних інтерв'ю.

У пародіях Л. на детективи містяться неодмінні атрибути цього роду літератури: слідчий, його вірний помічник, вбивство і злочинець,

клубок таємниць і процес їхнього розплутування. Комізм полягає в тому, що, зберігаючи примітивну схему детективу, пародіюючи шаблон в описі героїв, їхньої мови та вчинків, Л. вводить в оповідь несподівані деталі, що явно суперечать усталеним традиціям. Так, в оповідання *"Збожеволілий через таємницю"* "проникливий" слідчий останнім дізнається про те, що зниклий принц Вюртембурзький, пошуками якого він займається, не людина, а собака. У пародії на фантастичний роман — *"Людина в азбесті"*, герой відмовляється від життя в "ідеальному" суспільстві майбутнього: "Я не хочу вашої цивілізації. Поверніть мені назад моє колишнє життя з його боротьбою за існування, з його важкою працею, розчаруваннями, з його сердечною тугою".

Л. створив свій тип гумористичного оповідання. У жвавій, невимушеній формі, ніби розмовляючи з читачем, він говорить про речі значні та злободенні. Л. порушує рамки достовірного, не боїться перебільшень. Розвиток інтриги має для нього значно менше значення, аніж відтворення "духу" зображуваного явища. Улюблений прийом — показ подій через сприйняття пересічного обивателя; але й сам письменник стає ніби одним із учасників того, що відбувається.

У канадській літературі XX ст. Л. посідає помітне місце. У 1946 р. в Канаді заснована щорічна премія імені Л. за кращий гумористичний твір.

Фейлетон Л. *"Моя фінансова кар'єра"* (ім'я перекладача позначено криптонімом — *М. Л.*) надруковано у львівській газеті "Діло" (1923, 18 серпня).

Тв.: *Укр. пер.* — Очікуючи вбивство // Вітчизна. — 1980. — № 10. *Рос. пер.* — Юморист. рассказы. — Москва, 1962; Юморист. рассказы. — Москва-Ленинград, 1967.

Літ.: Curry R.L. Stephen Leacock-Humorist and Humanist. — New York, 1959.

Н. Михальська



ЛІНДҐРЕН, Астрід (Lindgren, Astrid — 14.02.1907, Віммербю — 28.01.2002, Стокгольм) — шведська письменниця.

Л. народилася в сім'ї землеробів "у старовинному червоному домі в глибині яблуневого саду". Ще в школі їй пророкували майбутнє письменниці, називаючи "Сельмою Лаґерлеф з Віммербю"; вона дала собі слово не писати, аби не бути на когось схожою. У 1941 р. захворіла її донька і, коли мати вичерпала ввесь запас історій, попросила, вигадавши зненацька дивне ім'я: "Розкажи мені про Пеппі Довгупанчоху". Незвичне ім'я змусило вигадати і саму незвичну героїню. Але видавати історію Л. не поспішала. У 1944 р. захворіла вона сама і опрацювала свої усні оповідання, подарувавши один примірник доньці, а другий надіславши у видавництво. Як і сподівалася Л., видавництво, шоковане незвичайним характером і здібностями героїні, котра може підняти однією рукою коня і з'їсти за раз цілий торт, а, крім того, глузує з благодійників і загалом веде себе дивно, відхилило рукопис. Але 1945 р. Л. отримала премію за книгу *"Бритт-Марі облегшує серце"* ("Britt-Mari lättar sitt hjärta"), тоді наступного року видали і перероблений варіант *"Пеппі"*. *"Пригоди знаменитого слідчого Калле Блюмквіста"* (1946) стали наступною книгою, знову відзначеною премією. Л. стала професійною письменницею. Вона вважала, що дитинство дало їй той матеріал, який потім увійшов до її творів. Волоцюги, які неодноразово просилися на нічліг до її батьків, змусили її замислитися вже в дитинстві, що не у всіх людей є свій дах, їхні оповідки розширювали її світогляд, вчили бачити, що світ населений не лише хорошими людьми. Тема боротьби добра і зла, одна з провідних у її творах, народилася вже тоді. Письменниця вважала, що "не можна сидіти і вигадувати якісь історії. Слід поринути у своє власне дитинство". Лише тоді можна написати те, що пробудить фантазію дитини. А це вона вважала найважливішим завданням літератури, лише їй притаманним, адже ні кіно, ні телебачення не залишають простору для уяви. Уява ж, цілком слушно вважала Л., — найважливіша здатність людства, "адже все велике, що коли-небудь постало в цьому світі, народжувалося спершу в людській уяві". Крім того, книга для дітей повинна розвивати віру дітей у здатність творити дива, в саме існування див. Але дива у творах Л. завжди народжуються із самої реальності, як в історії про Малюка та Карлсона, котрий живе на даху.

Найвизначніші твори Л. — це казки-повісті: *"Пеппі Довгапанчоха"* ("Boken om Pippi Långstrump", 1945–1946), *"Міо, мій Міо!"* ("Mio, min Mio!", 1954), *"Малюк і Карлсон, який живе на даху"* ("Lillebror och Karlsson på Taket", 1955–1968), *"Брати Левине Серце"* ("Bröderna Lejonhjärta", 1973), а також повісті для дітей та юнацтва: *"Пригоди знаменитого слідчого Калле Блюмквіста"* ("Mästerdetektiven Blomqvist lever farligt", 1946–1953), *"Расмус-волоцюга"* ("Rasmus på Luffen", 1956) і *трилогія про Еміля з Леннеберґа* ("Emil in Lonneberga", 1963–1970). Л. не висловлювала відкрито своєї програми, але прагла своєю творчістю сприяти демократизації суспільних

відносин, хотіла бачити світ без війни, де не страждатимуть діти. Вона писала для дітей, і тому її ідеї набувають форми, доступної для дитячого розуміння. Так, у казці-повісті *"Міо, мій Міо!"* герой виступає проти злого рицаря Като, а брати Левине Серце борються проти тирана Тенгіля. У творах Л., де використовується середньовічний реквізит, йдеться не лише про одвічну боротьбу добра і зла, як в усіх казках всіх часів. У рисах супротивників позитивних героїв письменниці та в описах країн, якими вони правлять, явно проступають риси фашизму, а самі персонажі схожі на сучасних шведів.

Специфіка казкової майстерності Л. полягає в тому, що вона створювала оповідання-казки, повісті-казки, де реальні сучасні хлопчики та дівчатка раптом набувають казкових властивостей, як бідна, занедбана дівчинка Пеппі, або живуть подвійним життям у звичайному місті Швеції XX ст. з телефоном, відвідуванням школи, як Малюк; з бідністю та злигоднями, як брати Левине Серце; із сирітством, як Міо; водночас у них є другий світ — казковий, фантастичний. Тут вони або могутні та героїчні самі (Міо, брати Левине Серце), або можуть мати наділених надприродними силами помічників і друзів, як Малюк, приятелем якого стає Карлсон. Казкові герої минулого літали на килимах-літаках, у летючих скринях тощо. Діти XX ст., знайомі з літальними апаратами нашого часу, вигадують двигунці, пропелери, кнопки керування. Сама фантастика Л. — це світ, створюваний уявою сучасної їй дитини. Витівки Карлсона, приміром, — це пустощі, яких багнеться звичайній дитині з розвиненою фантазією. Л. ніколи не моралізує. Вона змушує своїх маленьких читачів побачити погане на доступних їм прикладах. М'який гумор письменниці створює особливу добру атмосферу, де не залишається можливості для торжества злого первня.

Неминучість остаточної перемоги добра притаманна і повістям Л. для юнацтва, а їхні герої — такі ж фантазери, як і герої казок. Калле Блюмквіст уявляє себе знаменитим слідчим, грається зі своїми друзями у війну Червоної та Білої троянд. Расмус-волоцюга ідеалізує життя бездомних злидарів. Л. у повістях про реальні події теж виховує своїх читачів: війна Червоної та Білої троянд ведеться між друзями за правилами високо трактованого рицарства, вона сповнена невичерпної винахідливості підлітків, руйнує станові перешкоди; Расмус розуміє істинну сутність волоцюг. Однак Л. не відмовилася від тролів, ельфів, домовиків чи одухотворення сил природи, гір чи предметів, але це традиційно фантастичне поєднується в неї зі зміною реальності дитячою фантазією. У своїх казках Л. ішла за Г.К. Андерсеном, котрий умів розповідати дивовижні історії про найпрозаїчніші предмети, за С.Лагерлеф, котра поєднувала в одному творі підручник про природу Швеції, реальне життя маленького хлопчика Нільса та історію гусячої зграї. Однак вона не повторює своїх попередників. Л., вводячи читача в коло фантазій та емоцій дитини, вчить дорослих поважати її внутрішній світ, бачити в ній особистість.

П'єси Л. *"Пеппі Довгапанчоха"*, *"Малюк і Карлсон"*, *"Ковбаска, Буман та інші"* йдуть на українській сцені (Чернігів, Харків, Київ та ін.). Окремі твори Л. переклала О. Сенюк.

Тв.: Укр. пер. — Малий і Карлсон, що живе на даху. — К., 1963; Карлсон прилітає знову. — К., 1965; Знаменитий детектив Блюмквіст. — К., 1968; Нові пригоди Карлсона, що живе на даху. — К., 1971; Пеппі Довгапанчоха. — К., 1977; Брати Лев'яче Серце. — К., 1985; Роні, дочка розбійника. — К., 1987; Міо, мій Міо. Расмус-волоцюга. Брати Лев'яче Серце. — К., 1990. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 6 т. — С.-Петербург, 1994; ПСС.: В 10 т. — С.-Петербург, 2003–2004.

Літ.: Брауде Л.Ю. Сказочники Скандинавии. — Ленинград, 1974; Брауде Л.Ю. Сканд. лит. сказка. — Москва, 1979; Брауде Л.Ю. Не хочу писать для взрослых: Документ. очерк о жизни и творч. А. Линдгрен. — Ленинград, 1987; Костецький А. "Поки є діти — будуть казки!.." // Ліндгрен А. Пеппі Довгапанчоха. Малий і Карлсон, що живе на даху. — К., 1990; Стремстедт М. Великая сказочница: Жизнь Астрид Линдгрен. — Москва, 2002; Шаров А. Волшебницы [Астрид Линдгрен и Сельма Лагерлеф] // Шаров А. Волшебники приходят к людям. — Москва, 1985.

Г. Храповицька



ЛІР, Едвард (Lear, Edward — 12.05.1812, Лондон — 30.01.1888, Сан-Ремо) — англійський письменник.

Л. народився того ж року, що й Ч. Діккенс, походив із сім'ї успішного ділка. Коли Едвардові виповнилося тринадцять років, батько його збанкрутував і потрапив до боргової в'язниці (описаної в книзі Діккенса "Крихітка Дорріт"). Мати продала дім і більшу частину майна та присвятила себе виплаті боргів. Діти — їх у родині було п'ятнадцятеро — опинились залишеними напризволяще. Лише через чотири роки місіс Лір вдалося визволити чоловіка із в'язниці. До того часу родина розпалася. Старші брати поїхали в Америку, де стали фермерами; один із братів подався у Західну Африку, працював у місіонерській лікарні, але захворів на малярію і невдовзі помер. Із сестер троє вийшли заміж, решта влаштувалися гувернантками в заможні родини. Четверо з них, слабкі здоров'ям, невдовзі померли.

Едварда виховала сестра Енн, котра була на 21 рік старшою за нього. Отримавши невеличкий спадок від бабусі, вона взяла хлопчика до себе. Едвард був ніжно відданий Енн і ставився до неї радше як до матері, аніж як до сестри. У п'ятнадцять років він почав заробляти: жили важко, і хист до малювання, який виявився в нього, прийшовся вельми до речі. “Я почав малювати році у 1827-му, — згадував він, — щоби заробити на хліб із сиром. Робив якісь дивні малюнки для крамниць і продавав їх, отримуючи від дев'яти пенсів до чотирьох шилінгів: розфарбовував літографії, ширми, віяла, креслив страшні зображення вражених недугою органів для лікарень і лікарів”.

Коли Л. виповнилося вісімнадцять років, Зоологічне товариство замовило йому замалювати велику колекцію папуг, зібрану в Рідженс Парку. Ці малюнки, виконані з великою точністю і витонченістю, створили йому репутацію першокласного орнітолога і привели до знайомства з графом Дербі, в маєтку якого була зібрана прекрасна колекція рідкісних птахів і тварин.

Близько чотирьох років провів Л. у маєтку Дербі поблизу Ліверпуля. Результатом його праці був чудовий том малюнків, який остаточно утвердив йому славу художника-орнітолога й анімаліста. Для дітей лорда Дербі, з якими він зав'язав сердечну дружбу, Л. у ці роки написав чимало смішних віршиків, які він незмінно супроводив швидкими гумористичними замальовками. Згодом багато з них увійшли до його *“Книг нісенітниць”* (“Book of Nonsense”).

Здоров'я Л., з дитинства слабке, змусило його покинути Англію. Почалися роки мандрів. Албанія, Греція, Корсика, Мальта, Крит, Єгипет, Корфу, Швейцарія, Італія, Французька Рів'єра... Він напружено боровся з численними недугами — хронічним бронхітом, астмою, захворюваннями серця і обтяжливою хворобою, що потьмарила його дні, — епілепсією. Заняття орнітологією, які вимагали виразності у найдрібніших деталях, повпливали на його зір — не раз загрожувала цілковита сліпота. Залишивши орнітологію, він присвятив себе “топографічному краєвидові” — малював топографічно точні краєвиди тих місцевостей, де мешкав. Його краєвиди виходили великими альбомами і мали успіх в Англії; чимало з них перевидавалися в наші дні. У збірках англійських музеїв можна побачити краєвиди Л.

У 1846 р. отримав запрошення давати уроки малювання молодій королеві Вікторії, однак, збагнувши, що придворне життя не для нього, продовжив свої мандри. Вже в похилому віці він здійснив свою мрію та вирушив до Індії, де провів близько двох років, напружено працюючи.

Жив Л. завжди дуже скромно. Часто не знав, як дотягне до кінця місяця. Як тільки в нього з'являлися гроші, щедро ділився ними з рідними та друзями; охоче допомагав всім, хто терпів злигодні, навіть і незнайомим йому. У 1846 р., коли в Ірландії почався голод і епідемії, надіслав туди значну суму.

Останні роки свого життя Л. провів у Сан-Ремо на Рів'єрі в товаристві старого слуги-албанця та кота Фосса, якого увічнив у своїх віршах і малюнках. Помер Л. у 1888 р.

Перша *“Книга нісенітниць”* вийшла анонімно у 1846 р. з присвятою дітям лорда Дербі. Вона складалася з коротких віршиків, прикрашених його малюнками, які сам Л. завжди називав “нісенітницями”. Для цих “нісенітниць” Л. використав старовинну форму народного “лімрика”. Назва ця, імовірно, походить від ірландського міста Лімрик (українською його традиційно називають Лимерик). Лімрики були відомі ще до Л., хоча й не зазнали широкого розповсюдження.

Форма лімрика суворо визначена. Вони складаються з п'яти рядків анапестом, у яких римуються перший, другий і п'ятий рядки (рима) та третій і четвертий (рима), так що загальна схема римування виглядає так: aabba. Перший, другий і п'ятий рядки тристопні, третій і четвертий — усічені, двостопні (іноді їх об'єднують в один рядок із внутрішньою римою посередині).

Зміст лімрика також формалізований. Перший рядок репрезентує героя (чи героїню), нерідко закінчуючись якоюсь географічною назвою, з якою потім римуються другий і п'ятий рядки, що, звісно, вимагає від автора дотепності та винахідливості. У наступних рядках йдеться про який-небудь дивний вчинок чи властивість героя. В останньому рядку нерідко міститься його оцінка чи реакція навколишніх:

Заманулося дідові з Гретни
Прогулятися в кратері Етни.
Хтось пита: — Припікає?—
Дід гука: — Замерзаю! —
От збрехав так збрехав дід із Гретни.

(Тут і далі пер. О. Мокровольського)

Герої та героїні лімриків Л. — диваки і ексцентрики, люди, котрі живуть за своїми власними правилами. На сторінках книжки Л. виникає особливий, ні на що не схожий світ — світ гри, дивацтва, нонсенсу. Там їдять найнесподіваніші речі, ходять на ходулях, носять дивне вбрання, здійснюють дивні вчинки, мають такі довгі носи, що доводиться винаймати шанованих дам для їх підтримки. В цьому світі не брешуть, не роблять підлості, не бояться хвороби та смерті, не дрижать перед тим, що скажуть люди. Хочуть танцювати з птахами —

і танцюють! Хочуть їсти лише груші — і їдять! Хочуть спати на столі — і сплять! Щоправда, іноді в лімриках Л. з'являються якісь похмурі особистості, яким не подобаються вчинки героїв і які погрожують їм розправою (іноді вони здійснюють свої погрози). Ці обивателі та погромники чужі авторові — його симпатії незмінно на боці диваків:

Жив старенький дідок в Термопілах.
Термопіли ж його не терпіли.
Яйця в капцях варив,
То сказали: — Старий,
Ой не жити тобі в Термопілах!

У деяких лімриках Л. виникає тема хвороби чи смерті. Л. ніколи не дозволяє собі лякатися їх — страх смерті він долає сміхом. Для нього це просто одна із "халеп", які випадають на долю його героїв:

Всім казала дівчина з К'ю:
— Я нічого не їм і не п'ю! —
Раптом, крикнувши: — Ет!
Ковть гарячий паштет!
І не стало дівчини з К'ю.

За зовнішньої простоти "нісенітниць" Л. вони написані оригінально та вишукано. Найнесподіваніші рими звучать природно. Нерідко Л. використовує складену риму, поєднуючи її з несподіваними прислівниками чи вигаданими ним самим словами (більша частина їх увійшла потім у англійську мову).

"Книга нісенітниць" мала такий успіх, що у 1872 р. Л. видав другу книгу — *"Ще нісенітниці"*. Однак за рік до того вийшла ще одна книга Л., яку він назвав *"Безглузді пісні, оповідання, ботаніка й абетки"* ("Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets", 1871). У 1876 р. вийшла його остання книга — *"Смішні вірші"* ("Laughable Lyrics"). Значну частину цих збірок становлять пісні, до багатьох з яких Л. сам написав музику. Продовжуючи стару традицію, згідно з якою кошенята, що загубили рукавички, коні та барани, птахи та риби виступають як істоти мислячі та самовільні, Л. присвячує кілька своїх пісень романтичним пригодам цих істот.

"Кіт і сова", *"Поббл, у якого нема на ногах пальців"*, *"Качка й кенгуру"*, *"Віник, совок, кочерга й коминкові щипці"*, *"Стіл і стілець"* та інші "пісні", попри їхні смішні сюжети і героїв, вирізняє глибока емоційність. На це вказує Е. Дівідсон, біограф Л.: "Хоча метод Л. для вираження найглибинніших почуттів полягав у тому, аби з них посміюватися, почуття його, все ж, були справжніми. Можливо, це тільки робило їх ще більш напруженими". Він зазначає також, що чимало смішних віршів Л. були створені у важкі моменти його життя. Це був його спосіб протистояння життю.

Відзначимо ще "безглузді абетки" Л., що також увійшли у збірку. Вони підкреслено антидидактичні; часом це дотепна сатира на втомливих резонерів, яких не бракувало у дитячій літературі XIX ст. Деякі з абеток Л. підкреслено "абстрактні".

"Нісенітниці" Л. написані, щонайменше, на двох рівнях. Один із них адресований дітям і тим дорослим, які здатні оцінити веселу гру, що її веде у своїх нонсенсах Л. Водночас багато з "нісенітниць" Л. глибоко ліричні.

Л. і Керролл не були знайомі. Ми навіть не знаємо, чи читали вони книжки один одного. Однак обоє, поза сумнівом, є найбільшими майстрами нонсенсу не лише в англійській, а й у світовій літературі.

В Україні твори Л. перекладали В. Діброва та О. Мокровольський.

Тв.: *Укр. пер.* — Казка з мораллю. Історія семи родин з озера Тьхутарань // Всесвіт. — 1989. — № 6; Небилиці. — К., 1980, 1989. *Рос. пер.* — Книга бессмыслиц. — Москва, 1992; Стихи // An Anthology of Children's Literature. — Москва-Ленинград, 1965; Стихи // Jopsy-Jurvy World. English Humour in Verse. — Москва-Ленинград, 1978.

Літ.: Озолінь В. Король "безглуздя" Едвард Лір, або Апологія вільного сміху //Всесвіт. — 1989. — № 6; Хаксли О. Эдвард Лир // Писатели Англии о л.-ре XIX–XX вв. — Москва, 1981.

Н. Демурова

ЛОНҐ (бл. I–II ст. до н.е.) — давньогрецький письменник.

Л. — автор знаменитого давньогрецького роману *"Дафніс і Хлоя"*. Достеменних відомостей про Л. не збереглося. Більше того, існують гіпотези, що ні такого автора, ні такого імені не існувало, а виникло воно як результат помилки переписувача, котрий подвоїв літеру "г" в заголовку рукопису, де зазначалося: *"Повісті пастушої про Дафніса і Хлою... пролог, І книга і т.д."* (грецькою слово "повісті" звучить як "логу", а при подвоєнні "г" як "лонгу", що начебто було сприйнято як родовий відмінок від імені "Лонгос"). Однак слід зауважити, що зберігся один запис із острова Лесбоса (а саме в цьому місці розгортається дія роману), в якому згадується ім'я якогось жерця Лонга; цей запис підсилив традицію авторства Л.

Ім'я "Лонг" сприймається як ім'я латинське, тоді як роман написано грецькою. Однак це очевидне розходження узгоджується з обставинами епохи, коли римляни здобували освіту в Греції, добре знали грецьку мову і писали нею. Водночас слід зауважити, що нерідко родові латинські імена отримували вільновідпущеники будь-якої національності.

Велика невизначеність існує і стосовно часу написання роману. Версії коливаються від кінця I ст. н.е. до початку VI ст. н.е. Як правило, автори гіпотез спираються на соціально-історичне тло оповіді. Зазвичай характеризується система землекористування в Л.: у його описі у великих маєтках використовується рабська праця, однак, поряд з латифундіями, існують невеликі земельні ділянки, які обробляють або колони латифундиста, або вільні селяни. Примітним при цьому є прагнення ідилічно змальовувати сільське життя. Остання обставина схиляє до того, аби віднести текст до II ст. н.е., періоду відносної стабільності Римської імперії під час правління Антоніонів. У цей період закріпилася традиція уславлення "золотого віку" миру, а також тихих сільських радощів, патріархальної простоти, чистоти і суворості звичаїв.

Роман Л. своїм буколічним характером вирізняється з-поміж інших давньогрецьких романів. Він радше ближчий до ідилій Феокріта, поета еліністичної епохи (III ст. до н.е.), котрий уперше оспівав пастухів, пастушок і змалював у віршованих ідиліях поетичний спосіб їхнього життя. Однак твір Л. написаний не віршами, а прозою, щоправда, особливою, милозвучною, ритмічною прозою. Жанр ідилії збагачений у Л. також авантюрним елементом. Оповідна фабула роману включає мотиви покинутої і знайденої дитини, сцени нападу, викрадення і впізнавання, розроблювані еліністичною побутовою драмою. Роман, таким чином, як жанр пізній, синтезував і розвинув попередні досягнення давньогрецької літератури. Зберігаючи певні риси жанрового канону (умовність тла, авантюрність фабули, любовну інтригу тощо), роман Л. водночас вельми своєрідний, поетичний на тлі інших давньогрецьких романів.

Передусім слід відзначити помірну кількість авантюрних ситуацій, інакше оповідь зайшла б у суперечність з ідилічною обстановкою. Крім того, порівняно з іншими романами, звужено географічний горизонт. Єдність місця майже не порушується, за винятком поїздки героїв до Мітілени. У романі спостерігається певне зміщення із зовнішньої цікавості дії на оповідь про внутрішній світ героїв. У центрі роману — любовні переживання Дафніса і Хлої. При цьому автор також відходить від жанрового стандарту і розповідає не про кохання, яке спалахнуло неочікувано і відразу, а про поступове наростання, розвиток і усвідомлення почуття.

Герої роману — знайди. На о. Лесбос два пастухи знаходять немовлят: один — хлопчика, другий — через два роки — дівчинку. Вони беруть їх на виховання, сподіваючись, проте, згодом знайти справжніх батьків за тими "прикметними ознаками", які були біля покинутих дітей і свідчили про їхні заможність і шляхетне походження. Знаменно, що з самого початку в долі дітей беруть участь боги, передусім сільські — Пан і німфи, які послали їм на допомогу: хлопчикові — козу, а дівчинці — вівцю, котрі годували їх декілька днів, доки дітей не знайшли люди. Згадані боги і надалі опікуються героями. Так, Пан рятує Хлою, викрадену метімнійськими вояками, тим, що зупиняє корабель і лякає метімнійців страшними знаменнями: вівці починають вити по-вовчому, якорі не піднімаються з дна моря, ламаються весла й т.п. Німфи також виручають Дафніса у скрутну хвилю, коли в нього немає статків для сватання: вони вказують йому місце, де заховано необхідні три тисячі драхм. Герої дорогі для богів своєю чистотою, простодушністю, любов'ю до сільської праці, взаємною вірністю.

Проте головним богом в їхньому житті виявляється Ерот, який, за його власними словами, "пасе" героїв. Він нагороджує їх даром кохання, коли вони ще зовсім юні: Дафнісу виповнилося п'ятнадцять, а Хлої — тринадцять. Герої дуже наївні, простодушні. Їх тягне одне до одного, і водночас вони лякаються цього потягу. Дафніс і Хлоя знемагають, доки їм не дає "теоретичного" уроку старий пастух Філет, котрий розповідає, що таке кохання і як його можна втамувати. Герої насолоджуються поцілунками і обіймами на тлі прекрасної природи. "З кожним днем сонце ставало теплішим: весна закінчувалася, літо розпочиналося. І знову в них літньої пори почалися нові радощі. Він плавав у річках, вона в струмках купалася, він грав на сопілці, змагаючись із піснею сосни. Вона ж змагалася із солов'ями. Ганялися вони за балакучими цикадами, ловили коників, збирали квіти, дерева трясли, їли плоди; бувало, оголеними разом лежали, накрившись однією козячою шкурою..." (24). Автор постійно підкреслює нерозривний зв'язок героїв з природою: вони насолоджуються нею, наслідують її, вчаться в неї. З надзвичайною ніжністю ставляться вони до кожної тварини, комахи, квітки.

Разом зі змінами природного стану змінюється і настрій героїв: взимку вони нудьгують і знемагають, зачинені в будинках, позбавлені звичної свободи спілкування, позбавлені краси. Навесні їхні душі воскресають, переповнюються почуттями, надіями. Герої торжествують разом із пробудженою природою, прагнуть кохати, як і все живе навколо. Особливо хвилюють їх любовні ігри тварин. Та й не дивно, зауважує автор: "Навіть старих людей, якщо їм трапиться це побачити, до справ кохання спонукало б таке видовище" (13). Услід за Гесіодом і Вергілієм Л. показав картини пір року, проте, безсумнівно, більш мальовничі та ідилічні. Ось, наприклад, характерний опис літньої пори: "Дерева в пло-

дах, рівнини в хлібах, ніжне повсюдно цикад стрекотання, плодів солодкі пахощі, овечих стад веселе мекання. Можна було подумати, що самі ріки солодко співали, повільно води котячи, а вітри ніби на флейті грали, гілками сосен шемраючи; і яблука, ніби в любовній знемозі, падали з гілок на землю; і сонце — люблячи красу, всіх примушувало скидати одяг" (23). Л. також яскраво відтворює ландшафт місцевості з її пагорбами, скелями, струмками, мальовничими деревами.

Світ сільського Лесбосу представлений як світ ідилічний. Проте і в нього вриваються біди та смуток. Знаменно, що, як правило, вони пов'язані із вторгненням прибульців із міста. Якщо селяни безпосередні, добрі, працелюбні, то люди з міста часто сварливі, агресивні, жорстокі. Досить порівняти прийомних батьків Дафніса і Хлої, котрі, незважаючи на бідність, піклувалися про дітей, та їхніх справжніх батьків, котрі підкинули немовлят лише тому, що зазнали тимчасових труднощів. Показовий також епізод перебування на острові групи багатих, знатних юнаків з міста Метімни. Самі винні у втраті судна, метімнійці накинулися з докорами на Дафніса, побили його і хотіли забрати. Коли ж селяни відбили Дафніса, метімнійці організували воєнну експедицію: "Воєначальник зробив набіг на прибережні поля мітіленців. І багато худоби, багато зерна та вина він награбував, позаяк щойно скінчився збір винограду: чимало забрав і людей, котрі там біля всього цього працювали. Вояки погнали стада і Хлою із собою забрали, підстьобуючи, ніби козу чи вівцю, хворостиною" (20). Хоча пізніше ці конфлікти отримують відносно сприятливу розв'язку, образ міста і пов'язана з ним моральна тональність принципово не змінюються. Тому доволі багатозначним виглядає фінал роману, коли герої знаходять своїх справжніх батьків і отримують можливість жити в багатих міських будинках, залишивши свої пастуші заняття, але відмовляються зробити це.

Зазвичай у літературі історія підкинутої дитини, вихованої у невідповідному щодо її походження середовищі, закінчувалася тим, що вона, на свою і загальну втіху, знаходила місце, яке належало їй за походженням. Як бачимо, Л. випадає з традиції. Його герої віддають перевагу поверненню до села, до своїх пастуших занять, до своїх пастуших богів і до кінця залишаються вірними їм: "...більшу частину свого життя вони прожили як пастухи: шанували богів — німф, Пана й Ерота; придбали великі стада овець і кіз і найсмачнішою їжею вважали плоди з молоком. Коли син народився у них, вони дали його вигодувати козі, а коли друга дитина, донька, вони підклали її до сосків вівці... Так вони і прожили як пастухи до старості, печеру прикрасили, картини поставили там і збудували вівтар на честь Ерота-пастиря, а для Пана облаштували помешкання не під сосною, а в храмі і назвали той храм храмом Пана-войовника" (39).

У романі помітно підкреслено серйозне ставлення Л. до релігії. Безсумнівна його віра в існування богів, їхню могутність і благість. Показовим є також його пієтет до культової, обрядової сторони релігії. Це відчувається через щиру віру його героїв, їхню пильну турботу про відправу необхідних ритуалів. Однак звершують вони ритуальні дійства завжди вільно, у цілковитій згоді з внутрішнім поривом, натхненно, любовно. Боги для Дафніса і Хлої — органічна частина природного світу, ними улюбленого, для них дорогого. Так, про Ерота Л. пише: "Панує він над стихіями, панує над світилами, панує над такими ж, як сам він, богами... Квіти ці — справа рук Ерота; дерева ці — його творіння. За його велінням і ріки плинуть, і вітри шумлять" (7). Л. у романі наче прагне воскресити образ світового Ерота, який втілює універсальну силу творення, намічений колись Гесіодом (VII ст. до н.е.). Уся історія героїв виступає підтвердженням всевладної та плідної сили цього бога. У романі також виразні вставні новели про Пана і Сірінгу, про кохання Ехо та ін. Таким чином, Л. у романі дуже органічно поєднав проблеми соціального, морального, релігійного звучання, запропонувавши свій варіант утопії. Велика популярність роману ґрунтується не тільки на привабливості ідей автора, а й також на мові роману. Фрази Л. зазвичай невеликі, поділяються на співмірні частини, які створюють певний ритм, милозвучний, музикальний, кінці фраз іноді римуються. Ритм, як правило, відповідає настрою героїв або ж підготовлює характер оповіді. Наприклад, "Чудовий був маєток: звір в горах, лоза на пагорбах, стада на лугах, і море, що набігало на берег, плюскотіло на м'якому піску" (1). Або ж: "До Хлої Дафніс помчав, не пивши, не ївши, швидше, ніж думка летить. Застав він її за роботою, за працею: доїла овець вона і робила сир. Їй повідомив він звістку про весілля й опісля, вже не криючись, цілував її як дружину" (33).

Українською мовою роман давньогрецького письменника переклали В. Державин і В. Маслюк.

Тв.: Укр. пер. — Пастуша повість про Дафніса і Хлою. — К.–Харків, 1936; Дафніс і Хлоя // Жовтень. — 1989. — № 10. *Рос. пер.* — Дафнис и Хлоя. — Москва, 1964.

Літ.: Беркова Е.А. Буколический роман Лонга // Античный роман. — Москва, 1969; Білецький О.І. До історії "Дафніса і Хлої" // Лонг. Пастуша повість про Дафніса і Хлою. — К.–Харків, 1936.

М. Нікола



ЛО́НҐФЕЛЛО, Генрі Водсворт (Longfellow, Henry Wadsworth — 27.02.1807, Портленд — 24.03.1882, Кембридж, Массачусетс) — американський поет.

Творчість Л. пов'язана з пізнім етапом розвитку романтизму в літературі США. Він відомий як творець знаменитої *"Пісні про Гайавату"* ("The Song of Hiawatha", 1855), в якій оспіваний легендарний герой північноамериканських індіанців, а також як автор *"Пісень про рабство"* ("Poems of Slavery", 1842), які пролунали протестом проти становища негрів у Сполучених Штатах.

Л. народився в сім'ї адвоката, його готували до юридичної кар'єри, але вже в коледжі він захопився вивченням нових європейських мов та поезією. Закінчивши курс 1825 р., він здійснив мандрівку у Європу, де провів три роки; повернувшись, почав викладати іноземні мови у тому самому коледжі (Бавдойн), у якому навчався. Л. слухав лекції в Геттінгенському університеті, побував у Італії, Іспанії, Франції, Англії, Голландії і Швейцарії. Близько двадцяти років (1835–1854) Л. був професором кафедри європейських мов Гарвардського університету і після цього повністю присвятив себе літературній творчості. Коло його науково-літературних зацікавлень широке та різноманітне. Він писав ліричні вірші, поеми, балади, дорожні нотатки; укладав поетичні антології, займався перекладами. У 70-х рр. підготував 31-томне видання віршів, присвячених природі різних країн *"Вірші різних місцевостей"* (1876–1879); до 20-го тому, відведеного для поезії народів тогочасної Росії, Л. включив пісні "Їхав козак за Дунай" (перекладач невідомий), "На смерть Мартина Пушкаря", "Про козака Саву" (обидві в перекладі Тальві, 1850), "Про Свирговського" та "Думу про втечу трьох братів з неволі турецької з Азова" (два останні переклади передруковано з анонімної рецензії на збірку "Українські народні пісні" М. Максимовича (1834), опублікованої 1841 р. в англійському журналі "The Foreign Quarterly Review" — "Зарубіжний щоквартальний огляд").

Хоча в житті Л. були і трагічні події — передчасна смерть першої дружини та загибель другої під час пожежі у 1861 р., воно видається втіленням упорядкованості. Від початку і до кінця літературної діяльності поета із ним завжди сусідив успіх. Вже перша поетична збірка *"Голоси ночі"* ("Voices of the Night", 1839) зробила його відомим, і його слава зростала з виходом кожної нової збірки: *"Балади й інші вірші"* ("Ballads ant Other Poems", 1841), *"Вежа у Брюгге й інші вірші"* (1845), *"На березі моря та біля каміну"* (1850) й ін.

У своїх віршах Л. звертався і до недавнього минулого Америки, і до життя перших поселенців. Значний у його поезії і літературно-культурний пласт:

Тосканцю, ходиш, наче тінь заклята,
У сферах смутку з жалістю в очах.
Підводиться з душі твоєї жах,
Як з гробу вогняного Фаріната.

Твоя священна пісня — мов розплата,
Мов смерті клич, та скільки в почуттях
Твоїх скорботи, милосердя, благ,
Що в млі горять, як зір сім'я крислата!

О, бачу я: стоїш біля воріт
Монастиря, одягнений в порфіру,
Як і довкружний, надвечірній світ.

"Що тут шукаєш? Мов нам правду щиру!" —
Питає брат Іларіо. В одвіт
До мурів пошепки говориш: "Миру!"

(*"Данте"*,
пер. Д. Павличка)

Гуманістичним співчуттям до пригноблених пронизані *"Пісні про рабство"*; в них — галерея образів невільників, людська гідність яких зневажена білими хазяями. Л. створив картини життя і праці негрів-рабів: перевезення рабів у трюмах, продаж їх на невільницьких ринках, виснажлива праця на плантаціях, жорстокі знущання.

У 1855 р. Л. завершив працю над найвизначнішим твором свого життя *"Піснею про Гайавату"*. Ця епічна поема створена на основі пам'яток індіанського фольклору. Поет зібрав та опрацював пісні й легенди, які побутували серед північноамериканських індіанців і розповідали про життя, подвиги, боротьбу народного героя — легендарного звитяжця Гайавату. Ідеться про "його дивне народження" і про "його велике життя" —

Як він жив і як молився,
Як він з сили вибивався,
Як за свій народ боровся,
За його щасливу долю.

(Пер. О. Олеся)

Гайавата — особа історична. Він жив у XV ст., походив із племені ірокезів, став одним із вождів індіанського народу. У фольклорі Гайавата наділений рисами казкового героя. І в інтерпретації Л. історія Гайавати стає поетичною легендою, чарівною казкою, в якій фантастична вигадка переплітається з народною мудрістю. Герой поеми — істота незвичайна, наділена казковою силою, надзвичайним розумом і відвагою. Всі свої сили він віддає на благо людей. Це образ справжнього народного героя.

Гайавата навчає індіанців майстерності полювання і землеробства, він винаходить писемність, відкриває таємниці мистецтва лікування. Він пізнає таємниці природи, розуміє голоси тварин і птахів, вміє слухати шум вітру, плескіт ріки. У поемі створені прекрасні картини природи Північної Америки, описано побут індіанських племен, показано побит їхнього життя. Достеменність опису одягу, зброї, прикрас поєднується зі сміливим польотом фантазії. Образи героїв поетичні: відважний і ніжний Чайбайабос, простодушний і сміливий Квазінд, струнка та гнучка Венона, прекрасна Нокоміс. Усі вони — енергійні та відважні люди, котрі мріють про щастя і діяльно прагнуть до нього. У заключній частині поеми Гайавата закликає одноплемінників жити в дружбі з білими і прислухатися до їхніх мудрих порад. Фінал пронизаний настроями всепрощення.

Перший український переклад творів Л. належить М. Павлику (вірш *"Сон невільника"*, 1873). *"Пісню про Гайавату"* вперше переклав О. Олесь ("Літературно-науковий вістник", 1912, т. 58-60). У різні часи твори Л. перекладали Олена Пчілка, П. Грабовський, Панас Мирний, С. Куликівна, Микола Зеров, Л. Мосендз, Г. Кочур, Н. Забіла, М. Пилинський, М. Гаско, В. Мисик, К. Шмиговський, К. Шарандак, Д. Павличко. Уривки з *"Пісні про Гайавату"* переклав М. Мандрика (надруковані в його збірці "Золота осінь". — Вінніпег, 1958). 1965 р. у Вінніпезі опубліковано *"Заспів"* та чотири розділи *"Пісні про Гайавату"* в українському перекладі О. Соловей з післямовою К. Филипович "Г.В. Лонгфелло — літературний піонер своєї доби". Творчість Л., зокрема *"Пісню про Гайавату"*, дуже високо цінував Микола Хвильовий (згадував про цей твір у романі "Вальдшнепи").

Тв.: Укр. пер. — Пісня про Гайавату. — К., 1957, 1983 й ін.; [Вірші] // Вітчизна. — 1957. — № 8; [Вірші] // Співець. — К., 1972; [Вірші] // Світовий сонет. — К., 1983; [Вірші] // Мисик В. Твори. — К., 1983. — Т. 2; [Вірші] // Грабовський П. Вибр. твори. — К., 1985. — Т. 1; Смеркається. Крила ночі... // Кочур Г. Друге відлуння. — К., 1991. *Рос. пер.* — Песнь о Гайавате. Поэмы. Стихотворения. — Москва, 1987.

Літ.: Драч І. "Пісня про Гайавату" Генрі Лонгфелло // Драч І. Духовний меч. — К., 1983; Зорівчак Р. Генрі Лонгфелло укр. мовою // Всесвіт. — 1982. — № 3; Ніколенко О.М. Романтизм у поезії: Г. Гейне, Дж. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло. — Харків, 2002; Ронгонен Л.И. Генри У. Лонгфелло и его поэма "Песнь о Гайавате". — Москва, 1982; Устенко Г.О. Викриття расової дискримінації в "Піснях про невільництво" Генрі Лонгфелло // Наук. записки Одеського пед. ін.-ту ін. мов. — 1958. — Т. 3; Устенко Г.О. Основні мотиви ліричної поезії Лонгфелло 20-30-х років XIX ст. // Ін. філологія. — 1971. — В. 26.

Н. Михальська



ЛО́НДОН, Джек (London, Jack; автонім: Лондон, Джон Гріффіт — 12.01. 1876, Сан-Франциско — 22.11.1916, Глен-Еллен) — американський письменник.

Його життя було таким самим іскрометним і захопливим, як і його книги. У ньому були свій драматизм і трагічність, хоча зовні воно й видавалося еталоном "американського успіху", ілюстрацією стрімкого сходження самоука, "селф мейд мен" до вершин багатства і слави. Невипадково життєписи Л. приваблюють літературознавців та мемуаристів не менше, ніж його книги.

Дитинство Л. минуло у Сан-Франциско, місті, яке стрімко росло після "золотої лихоманки" 1848 р. і стало центром Далекого Заходу; згодом вітчим купив ранчо неподалік від Окленда, портового міста біля Сан-Франциско. У цей час Джекові минуло вісім років, і в нього виявилася пристрасть, вочевидь, успадкована від справжнього батька, "професора" Чейні, до читання. Він жадібно поглинав книги, і це було не просто приємне гайнування часу, а жадібне, цілеспрямоване накопичення знань. Цій звичці він залишався вірним ціле життя. Невимовною радістю стало для нього відкриття Оклендської публічної бібліотеки, очолюваної А. Кулбріт, поетом-лауреатом штату Каліфорнія. Звернувши увагу на допитливого і надзвичайно вразливого хлопчика, вона розумно керувала його читанням.

Утім, Джек зовсім не був книжником: читаючи про пригоди і мандрівки, він мріяв усе це випробувати в житті. У 13 років Л. закінчив середню школу, в якій нічим особливим не вирізнявся; зате йому рано довелося проявляти самостійність, займатися різноманітними заробітками, зокрема, працювати нічним сторожем. На перший заробіток — декілька доларів — він купив крихітний ялик, на якому здійснив перші відважні виходи в море. Тим часом становище родини погіршилось, особливо після того, як батько, потрапивши під потяг, зазнав тяжких каліцтв. Джекові довелося влаштуватися робітником на консервну фабрику, де йому платили 10 центів за годину, а робочий день тривав іноді по 10 годин. Така праця не лише фізично виснажувала, а й зовсім не залишала часу на читання. А Джек був волелюбним за вдачею. Позичивши 300 доларів, він купив маленьке суденце і з десятком таких самих, як він, голодранців став "устричним піратом", грабуючи устричні обмілини, які належали одній компанії. Зароблені гроші він віддавав матері, але дещо залишав собі та витрачав їх у портових салунах,

рано познайомившись зі спиртним. Він доволі швидко усвідомив, якою згубною може бути подібна звичка, і згодом навіть написав відповідну книгу: *"Джон Ячмінне зерно. Спогади алкоголіка"* ("John Barleycorn, or Alcoholic memories", 1913), яка показувала, до яких бід може призвести алкоголізм. Через деякий час Л. змінив амплуа і почав працювати в рибальському патрулі, переслідуючи браконьєрів. Зіткнення з ними потребували неабиякої особистої мужності. Так вироблявся сильний, чоловічий характер Л. Але чим би він не займався в ці роки, над усім панувала його всепоглинаюча любов до моря.

У 1893 р. 17-річний Л. найнявся матросом на шхуну "Софі Сазерленд" і вирушив у плавання на промисел котиків. Л., котрий ніколи не виходив за межі Золотих воріт Фріско у великий океан, потрапив тепер у товариство досвідчених морських вовків, познайомився з мінливою стихією. Шхуна досягла берегів Японії, потім попрямувала на північ, до Алеутських островів, курсувала вздовж Аляски та Чукотки. Коли промисел був у розпалі, Л. доводилося щодня працювати на палубі, слизькій від жиру і крові, заваленої тушами вбитих котиків. Це була важка і жорстока праця.

Після восьмимісячного плавання шхуна повернулася на батьківщину, і тут виявилося, що родина Л. вже по вуха в боргах. Довелося розлучитися з романтикою оклендських набережних і влаштовуватися на джутову фабрику. Настав 1893 р., поглиблювалася криза, зростала кількість безробітних. За 10 годин виснажливої праці за верстатом Л. платили долар. Приблизно в цей час він прочитав оголошення в газеті "Сан-Франциско колл" про літературний конкурс. Досі, якщо не враховувати дописів до шкільного журналу, Л. не пробував сил у письменництві, але мати вмовила його взятися за перо. Він темпераментно і точно описав один із епізодів свого плавання. Нарис *"Тайфун біля берегів Японії"* здобув перший приз — 25 доларів. Десять доларів Л. витратив на купівлю костюма, а також викупив закладений годинник. Так відбувся літературний дебют Л. Й сьогодні, перечитуючи нарис, відчуваєш його вражаючу силу, ніби перебуваєш на борту невеличкого суденця серед гігантських хвиль і шаленого урагану.

Але поки треба було заробляти на життя, і, залишивши джутову фабрику, він перейшов на електростанцію, де працював кочегаром. Нова сторінка його біографії була пов'язана з рухом безробітних. Розорений бізнесмен Коксі організував армію таких людей, які мали вирушити на Вашингтон, аби викласти владі свої вимоги. В Окленді офіцер — якийсь Келлі — почав формувати "чоти" для приєднання до "армії" Коксі. Л. влився у похід доволі розмаїтого люду, волоцюг, безробітних, просто шукачів пригод. Так він став волоцюгою, "хобо", і згодом описав усе це в автобіографічній книзі *"Дорога"*.

Усе пережите переконало Л. в одному: поки він залишається робітником фізичної праці, йому не видертися із суспільного "дна". Він вирішив всерйоз зайнятися самоосвітою. Займаючись по дванадцять годин на добу, він за три місяці подолав дворічну програму, а потім склав іспити до Каліфорнійського університету. Студентом йому довелося побути лише близько семестру, хоча заняття його просувались успішно. Він вивчав французьку мову, літературу, біологію, історію. Але йому довелося піти з університету, позаяк становище родини стало погіршуватися. Усі свої наступні знання Л. здобув внаслідок інтенсивної самоосвіти.

У цей час він відчував непереборну потребу творити. Але його перші літературні спроби слабкі, мова рябить штампами та "барвистостями". Усе це він згодом опише в романі *"Мартін Іден"*. Але він продовжував писати, доки в його житті знову не відбувся крутий поворот.

У 1896 р. Каліфорнію буквально струсонула сенсація: на Алясці відкрито багаті золоті поклади. Зібравши всі наявні кошти, зимове спорядження, Л. разом із компанією таких самих шукачів щастя поспішив на Аляску. З перших кроків у країні "білого безгоміння" розпочалися труднощі: холод, бездоріжжя, снігові замети. Покладаючись на здоров'я і природну енергію, Л. ішов нехоженими стежками, переправлявся через небезпечні гірські потоки. Однак, незважаючи на прагнення випередити своїх конкурентів, дістатися до "золотої столиці" вчасно не вдалося і довелося перезимувати в дорозі. Коли ж, нарешті, після багатьох поневірянь Л. досяг поселення золотошукачів, то був уже вкрай знесилений. До того ж невдовзі його звалила цинга і він довго пролежав у шпиталі. Так нічим і не збагатившись, він вирушив у зворотну дорогу, пропливши човном близько двох тисяч миль по ріці Юкон і уздовж Берінгової протоки. Коли він повернувся додому, його зустріла печальна звістка про смерть вітчима. Родина ще більше збідніла. І хоча Л. не привіз зі своєї "північної Одіссеї" жаданого золота, в нього було дещо цінніше та довговічніше — величезний запас вражень і спостережень, з яких судилося вирости його майбутнім оповіданням. Тим, які й здобудуть йому довгоочікувану славу.

Під час його перебування на Алясці його пристрасть до пригод і небезпек підпорядковувалась його професійному завданню. Не за роками змужнілий, він сприймав навколишнє вже як письменник. Жадібно вдивлявся він у тих, з ким зводила його доля, у своїх супутників, випадкових знайомих, мисливців, золотошукачів,

старожилів цих місцевостей, "чечако", новачків, вслухався в їхні незліченні історії, не розлучався з блокнотом, робив нотатки і замальовки. Він і сам охоче розповідав, ніби перевіряючи на слухачах свої майбутні сюжети. Як і завжди, він використовував кожну вільну хвилину для читання.

У цей час його почали хвилювати проблеми соціальної справедливості. Альтернативою існуючому станові речей став для нього соціалізм. У 1901 р. він вступив у соціалістичну партію. Поряд з К. Марксом він захоплювався Г. Спенсером, засновником соціального дарвінізму, що поширював теорію боротьби за існування біологічного світу на сферу суспільних, людських стосунків. Виявляв він зацікавлену увагу і до деяких аспектів філософії Ф. Ніцше.

Повернувшись із Півночі, Л. ще змушений вести елементарну боротьбу за існування, підробляти, де прийдеться, витрачаючи сили і час. Але все дозвілля він віддавав гарячковому читанню і самовихованню.

Його завжди вабила таємниця, магія слова. Важкі вчені фоліанти він читав зі словником, виписував усе незрозуміле на клаптики паперу, студіював, намагався зрозуміти. Він відсилав товсті конверти зі своїми оповіданнями до різних журналів, але здавалось, довкола нього була створена незрима блокада, і конверти поверталися назад. Урешті, у листопаді 1899 р. журнал "Трансконтинентальний щомісячник" опублікував його оповідання *"За тих, хто в дорозі"*. Через місяць у тому самому журналі з'явилося оповідання *"Біле безгоміння"*. Він спав по п'ять годин на добу і взяв за правило писати шість днів на тиждень, приблизно по тисячу слів у день (тобто близько 5 сторінок); але іноді ця норма виростала до п'яти тисяч слів. І хоча його починали публікувати вельми престижні журнали, гонорари, як і раніше, були мізерними, причому їх іноді доводилося буквально "вибивати" з редакторів. Злидні ще деякий час тримали Л. у своїх лабетах. Зрештою, 1900 р. вийшли перша збірка його оповідань *"Син вовка"* ("The Son of the Wolf", 1900), а потім і друга — *"Бог його батьків"* (1901). Він завершив працю над романом *"Донька снігів"* ("A Daughter of the Snows", 1902). Л. стає відомим, матеріально забезпеченим. Закінчуються поневіряння. Починається життя професійного письменника. Впорядковується і побут Л. Він одружився з Елізабет Маддерн, а невдовзі народилася його перша донька Джоан, потім друга — Бессі. Джоан згодом стане автором однієї із серйозних біографій свого батька. І хоча Л. ніжно любив дочок, усе життя його мучило те, що в нього немає спадкоємця, сина.

А тим часом критики із завидною одностайністю зустрічали з'яву нового таланту. Л. виразив потребу у тій тематиці, тих героях, яку невиразно відчували мільйони його читачів. Це зумовлювалося ходом літературного розвитку США на зламі століть. Явно слабнув вплив т.зв. "традиції витонченості", представленої літераторами, що зображали американське життя апологетично, в рожевих барвах, уникаючи всього гострого та викличного. Як противага їм укріплювалися позиції реалізму та натуралізму. Останній репрезентували в останнє десятиріччя віку Ф. Норріс, Г. Гарленд, С. Крейн, почасти Т. Драйзер, котрий дебютував романом "Сестра Керрі" (1900).

Л. по-своєму полемізував із тезою про невідворотну приреченість людської долі. На сторінках його "північних" оповідань діють люди, які утверджують себе завдяки енергії, винахідливості та сміливості. Вони ніби вирвані з понурих міщанських буднів. Цей домінуючий характер, що його часто називають "джеклондонівським", письменник, безумовно, наділив близькими йому автобіографічними рисами. Він нерідко поставлений в екстремальні обставини, зіштовхується зі смертельною небезпекою, коли необхідне напруження всіх фізичних і духовних сил, виявлення справдешньої людської суті. У його характеристиці рідкісними є півтони, барви помітно згущені, лінії дані рельєфно. Ці в чомусь виняткові герої — реальні і водночас дещо піднесені.

З перших же кроків у літературі виявилися характерні риси художньої методології Л. Він — прибічник реалізму, але не "приземленого", заснованого винятково на побутовій правдоподібності, а навпаки, натхненного романтикою, що ніби вивищує читача над понурою повсякденністю. Це, умовно кажучи, поетичний, романтичний реалізм. Новели Л., зазвичай, гостросюжетні та динамічні. У них багато дії, драматичних подій. Яскраві описи північної природи, з якою стикаються герої, надають їм неповторного романтичного колориту. У них можна виділити декілька визначальних тем і мотивів.

Л. натхненно писав про безкорисливість, дружбу, солідарність, що так яскраво проявлялися в умовах Півночі. Носієм цих якостей був Мейлмют Кід, "наскрізний" герой кількох новел Л. (*"Біле безгоміння"*, *"Північна Одіссея"* та ін.). Він відданий друзям, доброзичливий до індіанців; коли гине його товариш Мейсон, розчавлений деревом, що несподівано впало на нього, Мейлмют Кід бере на себе турботу про його вдову. Шляхетний і Хічкок із новели *"Там, де розходяться шляхи"*. Він закликає своїх друзів-золотошукачів не допустити ритуального жертвопринесення індіанської дівчини. Але ті не бажають втручатися, побоюючись за своє життя, не хочуть покидати золотоносну ділянку, що дає великий прибуток. Тоді Хічкок самотужки

рятує дівчину, а його супутники гинуть від рук індіанців, які вирішили, що вони взяли участь у викраденні.

Героям Л. доводиться долати льодову пустелю *("Мудрість сніжної стежки")*, пережити близьку смерть на острові, будучи відрізаними від материка льодоставом, що саме почався *("Біля краю веселки")*. Пафосом людської мужності одухотворене знамените оповідання *"Воля до життя"*. Його герой, виснажена, ослабла людина, повзе з останніх сил голою льодовою рівниною, а поруч з нею — вмираючий вовк. У відчайдушному поєдинку людина виходить переможцем.

Серед героїв Л. чимало жінок, самовідданих, а то й просто героїчних. Вони терплять нарівні з чоловіками всі злигодні. Пассук заради порятунку коханого чоловіка йде на все, жертвує і рідним братом, і собою *("Мужність жінки")*. Нагадує Пассук і Лабіскві з оповідання *"Таємниці жіночої душі"*. Не поступається мужністю і волею чоловікові Акселю Гундерсону Унга з *"Північної Одіссеї"*. Це люди, наділені почуттям власної гідності. Донька вождя одного з племен відмовляється стати дружиною вождя сусіднього племені Кіша, позаяк той виявив боягузтво *("Кіш, син Кіша")*. З тієї самої причини Уна не бажає визнати своїм чоловіком Негора *("Боягуз Негор")*. Усі перешкоди долає Едіт Нелсон, домагаючись того, щоби віддати убивцю у руки правосуддя *("Несподіване")*.

Гостро звучить у новелах і соціальна тема. Письменник симпатизує індіанцям, які гинуть під натиском "білої" цивілізації *("Ліга старих")*. Він протиставляє героїчне минуле індіанських племен, колись сильних, могутньому і приниженому сьогодні їхньому становищу *("Покинутий вождь", "Смерть Лігуна")*. Ке Гальбрейс, одружений з індіанкою, має від неї сина, однак розгульне життя в салунах засмоктує цього непоганого від природи чоловіка, котрий, врешті-решт, покидає родину *("Дружина короля")*. Але індіанці в оповіданнях Л. далеко не завжди змиряються зі своєю долею. У вже згаданому оповіданні *"Ліга старих"* (сам Л. зараховував його до кращих своїх творів) герої клянуться звільнити свою землю від "злого племені" зайд, б'ються із "закутою в сталь" білою расою і гинуть один за одним. Але загибель стає їхньою моральною перемогою.

Водночас Л. тверезо дивиться на речі, бачачи історичну приреченість індіанців. У оповіданні *"Син вовка"* золотошукач Скрафф Маккензі приходить до індіанців, аби забрати найкращу дівчину і зробити її "північною дружиною". При цьому він демонструє своє право сили, адже уособлює "вік сталі", що зустрівся з "кам'яним віком".

Перед лицем спокус багатства, які обіцяє Північ, виявляються такі негативні якості людей, як жадібність, боягузтво, віроломність. Джекоб Кент з оповідання *"Людина зі шрамом"* постає як маніяк накопичення, а золото становить об'єкт його пристрасті. Герої новели *"У далекій країні"* Картер Везербі та Персі Катферт відособлюються від товариства, побоявшись небезпечної дороги, залишаються на зимівлю в утепленій хижі. Заздрісники та ледарі, вони не звикли трудитися, їх терзає страх перед сніговою пустелею, боязнь один одного. Здичавівши, вони вступають у смертельну сутичку й обоє гинуть.

Помітне місце у новелістиці Л. займає спортивна тема. Вона була близькою письменникові, котрий захоплювався боксом, фехтуванням, їздою верхи. Серед його "хрестоматійних" новел вирізняється *"Шматок м'яса"*. Її герой — Том Кінг, ветеран, чиє здоров'я підірване. Але він ще б'ється на рингу, аби роздобути грошей і утримувати сім'ю. У вирішальному поєдинку з молодим боксером Том Кінг був близький до перемоги, йому залишалося завдати вирішального удару та послати суперника в нокаут. Але в нього не вистачило сил для цього удару, не вистачило тому, що перед боєм у нього не було грошей, аби купити і з'їсти шматок м'яса, такий необхідний для підтримання форми. У підсумку Том Кінг зазнає поразки...

Запам'ятовується і юнак Феліпе Рівера з новели *"Мексиканець"*, написаної вже у пізній період творчості Л., у 1912 р. Він фанатично відданий революційній справі, народові. Повстанцям потрібні гвинтівки, потрібні гроші для їхньої купівлі, й, аби заробити їх, юнак виходить на ринг, запекло б'ється з професійним боксером Денні та перемагає.

Л. був одним із засновників анімалістської літератури, з любов'ю і знанням справи показував світ тварин, їхню поведінку і звички. Головними героями його анімалістських книг є собаки, вірні друзі людини в умовах Півночі. У повісті *"Поклик предків"* йдеться про собаку Бека. Довівши свою зверхність у сутичці зі Шпісом, він верховодить у собачій упряжці, будучи безмежно відданим своєму господарю Торнтону. Але після смерті господаря в ньому перемагає "поклик предків", і він втікає на волю до вовків. Завидною майстерністю у зображенні тварин вирізняється і не менш знаменита повість *"Біле Ікло"* ("White Fang", 1906). Цікавий пес із "блакитною кров'ю" в пізньому романі *"Джеррі-острів'янин"* ("Jerry of the Islands", 1917). Гуманність і доброта як запорука успіху в дресируванні — один із мотивів роману *"Майкл, брат Джеррі"*.("Michael Brother of Jerry", 1917).

Перші роки нового століття — час стрімкого росту популярності Л. У липні 1902 р. він отримав пропозицію асоціації "Американська преса" вирушити до Південної Африки та писати кореспонденції про англо-бурську війну. Однак після приїзду до Англії його відрядження від-

мінили. Це виявилося вельми до речі: письменник затримався у Лондоні й узявся за вивчення життя його найбіднішого кварталу — Іст-Енду. Плодом його журналістсько-соціологічних вислідів стала книга *"Люди безодні"* ("Men of Abyss", 1902), що вписувалася у ті сенсаційні викриття суспільних вад, які характеризували рух ліберальних журналістів і публіцистів, т. зв. "розгрібачів бруду". Першу половину 1904 р. Л. знову провів у відрядженні, цього разу в Кореї як кореспондент на російсько-японській війні.

Повернувшись на батьківщину, Л. розлучився з Бессі Маддерн і одружився з Чармейн Кіттередж, колишньою подругою дружини. На відміну від хазяйновитої, відданої родині Маддерн, Чармейн була спортивною, схильною до пригод, поділяла чимало захоплень свого чоловіка. Але і з нею в другому шлюбі Л. не був до кінця щасливий, а розлука з дочками його постійно гнітила.

У ці роки Л. перехворів, за його словами, "тривалою ніцшеанською недугою", вірою у могутність "надлюдини". Про це свідчать і деякі його ранні оповідання, і перший не надто вдалий роман *"Донька снігів"*. Але поступово йому почали відкриватися і негативні сторони культу сили та вседозволеності. У центрі одного із найзнаменитіших його романів *"Морський вовк"* ("The Sea Wolf", 1904) — одна з найколоритніших джеклондонівських постатей, капітан корабля Вовк Ларсен. Людина атлетичного складу, схожа на горилу, він наділений величезною фізичною силою, жорстокий і нелюдяний; водночас — інтелектуал, котрий володіє неабиякими знаннями, витонченим розумінням літератури й поезії. Ларсен сповідує пріоритет грубої сили. Він — аморальний. "Право в силі, ось і все, — стверджує він. — Слабкий завжди винен". Людське життя для нього нічого не варте, жалість і співчуття йому протипоказані. Навіть Ван Вейдену і Мод, які втекли на його судно, він хоче заподіяти зло. Загибель Ларсена у фіналі сприймається як справедлива відплата за його нелюдяність.

У середині 1900-х рр. Л. поряд із письменництвом віддавав чимало сил суспільно-політичній діяльності як активний член соціалістичної партії. У 1905 р. він вирушив у лекційне турне по країні, з успіхом виступав перед студентською аудиторією, інтелігенцією, бізнесменами, членами жіночих організацій в Окленді, Берклі, Сан-Франциско, Лос-Анджелесі й інших містах. Він говорив про соціалізм, перспективи робітничого руху. Свої листи взяв за звичку підписувати "Ваш в ім'я революції". Як літературний критик, він обстоював реалістичне і соціально насичене, "ангажоване" мистецтво. Л. привітав вихід знаменитого роману Е. Сінклера "Джунглі" (1904), назвавши цю книгу "Хатиною дядька Тома" рабів найманого капіталу".

Бунтівні настрої Л. втілилися у його *"Залізній п'яті"* ("Iron Heel", 1907), утопічному романі, романі-попередженні. Дія в ньому екстрапольована на найближче майбутнє: події розгортаються між 1912 і 1932 рр. Письменник прогнозує, до чого можуть призвести небезпечні тенденції сучасного розвитку суспільства внаслідок зростаючого протистояння можновладців і трудящих. В основі роману — рукопис, начебто знайдений у п'ятому столітті "ери Братства людей", коли соціалізм остаточно переміг. Звісно, сам жанр утопічного роману вимагав від Л. певної художньої манери. На відміну від інших романів Л. з їхньою живою образністю, яскравими наочними деталями, *"Залізна п'ята"* містить в собі історико-публіцистичний елемент, значне місце у творі відведене ідеологічним суперечкам, зіткненням точок зору.

Ще не завершивши роман, Л. узявся до реалізації свого давнього задуму: він вирушив у тривалу подорож на власній, збудованій за його кресленнями яхті "Снарк". Письменник хотів не лише втамувати свою пристрасть до пригод, а й отримати новий творчий імпульс. Плавання тривало з перервами близько двох років (1907–1909); разом з ним була Чармейн і невеличка команда. Мандрівники відвідали Гавайї, Полінезію, Соломонові острови, місця, колись мальовниче описані Г. Мелвіллом, одним із кумирів Л. При цьому Л. успішно суміщав капітанські обов'язки з літературною працею, писав, сидячи на палубі, робив постійні нотатки, фотографував. Улітку 1909 р. Л. повернувся на батьківщину й осів у Каліфорнії. Наслідком подорожі стала серія нарисів *"Подорож на "Снарку"* ("The Cruise of the "Snark", 1911), своєрідний щоденник морського вояжу, а також роман *"Пригода"*, твір, що поступався попереднім романам Л., і нагадав про те, що його автор міг писати, підлаштовуючись під смаки "масових" журналів заради високих гонорарів. На жаль, пізніше це повторювалось неодноразово. Створив він і цикл новел, що увійшли у збірку *"Оповідання південних морів"*, серед яких вирізняються *"Дім Мапуї"*, *"Язичник"*, *"Кулау прокажений"*, *"Під палубним тентом"* та інші.

Але головним підсумком поїздки було створення Л. його, либонь, найкращого, всесвітньо відомого роману *"Мартін Іден"* ("Martin Eden", 1909). У героєві цього роману особистість письменника, його світовідчуття, чимало заповітних думок про творчість, саме розуміння письменницької праці виразились особливо сильно і яскраво. Роман став для письменника, по суті, "книгою життя", твором, що виявився значною мірою пророчим.

Звісно, Л. вклав чимало особистого в історію Мартіна Ідена, моряка, котрий нелегкою працею пробивається до вершин знання і письменницької слави. "Зачином" роману стає сцена: коли Мартін Іден, котрий врятував у бійці Артура, сина багатої родини Морзів, приходить у цей респектабельний дім, де все йому, плебеєві, видається втіленням елегантності, витонченості та високої культури, того, чого йому так бракує. У домі Морзів і відбувається знайомство із сестрою Артура Рут, котра (як колись Мейбл Еплгарт) уявляється йому тендітною неземною істотою, одухотвореною, "блідо-золотавою квіткою на тоненькій стеблині". Його кохання до Рут близьке до поклоніння, вона вабить Мартіна фізично і духовно. Під впливом цього почуття, прагнучи стати гідним Рут, він внутрішньо і зовнішньо змінюється, відходить від людей свого кола, починає жадібно читати, особливо поезію, а також твори Г. Спенсера, Ч. Дарвіна, К. Маркса (як це робив молодий Л.). Він працює над своїми манерами, зовнішністю, не вживає брутальних, жаргонних слів, прислухається до порад Рут, котра керує його читанням і освітою. І цю дівчину вабить Мартін, який втілює чоловічу силу та безпосередність, такий несхожий на юнаків її кола.

Але в міру того, як духовно та інтелектуально росте Іден, перед ним розкривається лицемірність та егоїзм Морзів, їхні самовдоволеність і претензії на культурну зверхність. Розуміє він і те, що Рут поділяє вади свого середовища, що її уявлення про життя — обмежені та вузькі. Але почуття до неї не розхолоджується. Він заручений з Рут, хоча старші Морзи цьому й не перешкоджають, вони вважають, що він, плебей, бідняк, не пара для Рут і що донька сама, врешті-решт, це збагне.

Всеохопним сенсом існування Ідена стає його бажання стати письменником. Покинувши кар'єру моряка, на мізерні заощаджені ним кошти він працює у своїй скромній комірчині, вкладаючи в оповідання і нариси свої знання про життя. Але в Рут, з якою він ділиться, Мартін не знаходить однодумця. Визнаючи безумовну силу його оповідань, Рут бачить у них "грубість", а іноді й "бруд". Світ людських пристрастей, ним зображений, залишається для неї чужим. Не менш гірким стає для Ідена й те, що видавці журналів одностайно відхиляють його рукописи. У ту саму мить, коли він на порозі визнання, Рут відмовляється від нього і розриває їхні заручини. Це стає для нього черговим ударом.

Серед небагатьох, хто вірить Мартінові Ідену,— поет Бріссенден. Важко хвора людина, він з гіркотою, а іноді й цинізмом дивиться на світ. Він пророкує Іденові успіх і наступне розчарування. Невдовзі після смерті Бріссендена філософське есе Ідена несподівано пробивається в друк і відразу ж робить його ім'я популярним. Видавці, які раніше поштурковували молодим автором, розуміють, що його твори можуть дати прибуток. Ті самі оповідання, які раніше відхилялися і мертвим капіталом, будучи поверненими, пилюжились у автора, тепер йдуть в хід. Їх охоче публікують. Він швидко багатіє, хоча й не пише нічого нового, живучи попереднім багажем. Тепер його нарозхват запрошують на прийоми і звані обіди; багатії, раніше до нього байдужі, навперебій запевняють його в тому, що він — "великий письменник". Але він не надто облещується подібними похвалами, розуміючи, що слава — ефемерна, що цими людьми керує лише "сліпе і тупе стадне чуття", що вони, як і раніше, безнадійно далекі від його творчості. З ним відбувається те, що й пророкував покійний Бріссенден: його охоплює спустошеність і розчарування. Рут, яка колись його покинула, сама приходить до Ідена, по суті, з каяттям. Але той вже не бажає поновлювати колишні стосунки.

Героя підстерігає самотність. Розчарувавшись у стані багатих, він не може наблизитися до іншого берега, до людей праці, схожих до відданої йому працівниці Ліззі Коноллі, до яких він колись належав. Він надто обігнав їх у культурному плані. Коли він був бідний і невизнаний, у його голові роїлися сюжети, свіжі думки, він випромінював енергію. Натомість тепер, здобувши достаток, він відчув, що не може витиснути із себе ані рядка. Досягнення жаданої мети виявилось, як з'ясувалося, згубним для творчості! І тут Л. відобразив важливі грані письменницької психології. Роман виявився пророчим, позаяк в останні роки Л. ніби повторював долю свого героя. Мартін Іден опиняється ніби "між двох світів" не лише в особистому, а й у творчому планах. Він розуміє, що його книги не потрібні тим багатіям, для яких він — скороминуща літературна мода. Але вони не потрібні й пролетарям, приреченим на важку працю, а тому байдужим до культурних цінностей. Аби звільнитися від обридлого йому суспільства, Мартін вирушає у морський круїз на пароплаві "Маріпоза". Там у хвилю непереборної туги він викидається з ілюмінатора у відкритий океан.

Роман викликав суперечки стосовно авторського задуму. Сам Л. вбачав у ньому засудження індивідуалізму.

Після плавання на "Снарку" Л. надовго розлучився з морем. Він осів у Каліфорнії, купивши велику ділянку землі в долині Сонома, яку іноді називали Місячною долиною. І хоча час від часу він виходив у море на яхті, його поглинули фермерські турботи, він розводив худобу, вирощував свиней, збирав багаті врожаї, виявляючи якості дбайливого господаря. Як колись будівництво яхти "Снарк", його захопила

побудова за власними кресленнями багатого палацу, названого “Оселя Вовка”. Лише для гостей у ньому було зарезервовано понад двадцять кімнат. Але як тільки будівництво, яке забрало чимало сил і коштів, було завершене, як пожежа (вочевидь, наслідок підпалу) майже дощенту зруйнувала “Оселю Вовка”. Це був тяжкий удар для письменника. Л. почав його відбудовувати, але довести справу до кінця так і не встиг.

Зовні Л. був прикладом процвітання й успіху. У 1913 р. він вважався найпопулярнішим і найвисокооплачуванішим письменником світу, випередивши тут навіть Дж.Р. Кіплінга, свого нещодавнього кумира. Він, мабуть, писав навіть більше, ніж у попередні роки, його книги виходили величезними тиражами. Газетярі слідкували за кожним його кроком, усі сторони його життя були предметом уваги в рубриках світської хроніки. І все ж очевидною була наростаюча письменницька криза. Л. відчував, що натхнення його покидає, а тому писав насилу, напруженням волі, “видаючи” щоденну норму в 4 сторінки. Прагнучи підтримати до себе читацький інтерес, він понад міру насичує свої твори фантастикою, мелодраматичними ситуаціями, неглибокими, але здатними полонити уяву пересічного читача сюжетами; так з-під його пера вийшли “сирі” книги, які, безумовно, поступаються перед його кращими творами, зокрема романи *“Час не жде”* (“Burning Daylight”, 1910), *“Бунт на “Ельсінорі”* (“The Mutiny of the “Elsinor”, 1914), *“Червона чума”* (“The Scarlet Plague”, 1915), *“Зоряний блукалець”* та ін. Звісно, Л. в ці останні роки підстьобувала потреба заробляти великі гроші, а це змушувало пристосовуватися до стандартів “масової літератури”.

Але були й інші, більш серйозні причини. Л. розумів, що відомий письменник не може жити старим багажем, повторюватися, що від нього чекають нових, свіжих тем. І він їх шукав, далебі не завжди вдало. До того ж соціалістичні, революційні ідеали, які ще недавно його захоплювали, дедалі більше виявляли для нього свою утопічність, ефемерність. Незадовго до смерті у 1916 р. він офіційно заявив про вихід із соціалістичної партії, став обстоювати новий символ віри: повернення до землі, до сільськогосподарської праці, спрощення, втечу з гамірних міст як осередку соціальних конфліктів. Ця думка покладена в основу низки пізніх творів письменника, у тому числі найзначнішого роману *“Місячна долина”* (“The Valley of the Moon”, 1913). Але цей серйозний твір не мав успіху, на відміну від явно розважальних романів, таких, як *“Маленька господиня великої оселі”* (“The Little Lady of the Big House”, 1916) та *“Серця трьох”* (“Hearts of Three”, 1920). Перешкоджали творчості й недуги, що дошкуляли письменникові в останні роки.

У ніч на 22 листопада 1916 р. Л. знайшли в безнадійному стані у своєму кабінеті. Вжита ним доза морфію виявилася смертельною. Можливо, він хотів угамувати біль, спричинений уремією. Та, швидше за все, це було самогубство. Таємниця його смерті залишається нерозгаданою до кінця.

Творча спадщина Л. велика, але нерівна. Однак його кращі книги не лише залишаються духовними супутниками кожного нового покоління читачів, особливо молодих. У них Л. також передбачив деякі важливі тенденції, конфлікти, мотиви в літературі нашого століття.

Серед перших українських перекладів творів Л. — оповідання *“Батар”* (анонімний; “Вісник культури і життя”, 1913, № 2–4), *“Син вовка”*, *“Непохитність жінки”*, *“Бог його батьків”* (пер. Н.Романович-Ткаченко; “Літ.-наук. вістник”, 1913. — Т. 61–62). У різні часи твори Л. перекладали В. Гладка, С. Куликівна, К. Корякіна, Д. Лисиченко, О. Косач-Кривинюк, Г. Касьяненко, М. Рябова, Ю. Лісняк, Ф. Яцина, М. Рильський, І. Рильський, О. Сенюк, І. Стешенко, Е. Хоменко, О. Терех, Є. Попович, М. Пінчевський, П. Соколовський та ін.

Тв.: Укр. пер. — Твори. — Харків—К., 1927–32. — Т. 1–27; Біле Ікло. — К., 1986; Твори: У 12 т. — К., 1969–72; Любов до життя. — К., 1976; Листи // Всесвіт. — 1976. — №4; Твори: У 2 т. — К., 1986; Твори. — Ужгород, 1991; Серця трьох. — К., 1993; Мартін Іден. — Харків, 2003. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 14 т. — Москва, 1961.

Літ.: Бігановський Р., Мороз Р. Твори Джека Лондона в укр. перекладах: Бібл. покажчик // Лондон Дж. Твори. — К., 1932. — Т. 12; Богословский В.Н. Джек Лондон. — Москва, 1964; Быков В.М. Джек Лондон. — Москва, 1964; Быков В.М. По следам Джека Лондона. — М., 1996; Джек Лондон: Биобибл. указ. — Москва, 1969; Денисова Т. Джек Лондон. — К., 1978; Зверев А.М. Джек Лондон. — Москва, 1975; Кингманн Расс. Иллюстрир. жизнь Джека Лондона. — Москва, 1999; Корунець І. Джек Лондон. — К., 1976; Парчевская Б.М. Джек Лондон: Библ. указ. — Москва, 1969; Садагурский А. Джек Лондон: Время, идеи, творчество. — Москва, 1978; Стоун И. Моряк в седле. Биография Джека Лондона. — Москва, 1962; Фонер Ф.Ш. Джек Лондон — амер. бунтарь. — Москва, 1966.

Б. Гіленсон



ЛОТРЕАМО́Н (Lautréamont; автонім: Дюкас, Ісідор Люсьєн — 4.04.1846, Монтевідео — 24.11.1870, Париж) — французький поет.

Коли у 1869 р. вийшли друком *“Пісні Мальдорора”* (“Chants de Maldoror”), читачі їх навіть не помітили — по-перше, тому, що тираж видання так і не дійшов до прилавків, а по-друге, також і через несподівану смерть

автора, котрому не виповнилося навіть 25 років. Коли ж — завдяки повторному виданню у 1890 р. — на книгу звернули увагу, то, перш за все, вжахнулися з того, що писав нікому не відомий "граф де Лотреамон", а вжахнувшись, оголосили автора божевільним: "талановитий божевільний", "хворий геній" (Р. де Гурмон), "наркоман, котрий загинув від інтоксикації" (М. Ейн), "шизофренік" (Ж.-П. Сульє). Висловлювались, утім, й інші думки. "Разом із Рембо і, можливо, більше, ніж Рембо, Лотреамон є провісником літератури завтрашнього дня", — писав у 1925 р. в передмові до видання *"Мальдорора"* А. Жід.

Зараз Л. — класик сучасної літератури — тієї, принаймні, яка зобов'язана своїм виникненням "революції поетичної мови" (Ю. Крістева), здійсненої у XX ст., тієї, з якою пов'язана драма всієї новітньої літературної свідомості — від сюрреалізму до постмодернізму.

Л. народився 4 квітня 1846 р. у Монтевідео (Уругвай) у сім'ї французьких емігрантів. Його батько був сільським учителем, котрий дослужився до посади начальника канцелярії. У півторарічному віці залишившись без матері, Л. зостався під опікою батька, котрий, коли синові виповнилося 13 років, відіслав його у Францію: з жовтня 1859 до травня 1865 р. він навчався у ліцеях Тарба та По (деп. Південні Піренеї), звідки походили Дюкаси і де жили їхні заможні родичі.

Про шкільні роки Л. збереглися спогади його однокласника П. Леспеса: "Я й тепер наче бачу перед собою цього високого худорлявого юнака, ледь сутулого, з довгим волоссям, що спадало на лоб, і різким голосом. У його голосі не було нічого вартого уваги". Закінчивши ліцей, Л., найвірогідніше, провів у Тарбе ще 2 роки, не поспішаючи з вибором професії та займаючись своїм улюбленим заняттям — читанням книг. Знову його сліди з'являються лише в 1867 р., цього разу в Парижі, куди він перебрався, мріючи, звичайно, про літературну славу. Перший видавець *"Пісень Мальдорора"* А. Лакруа описує 21-літнього Л. як "високого, темноволосого, безбородого юнака, нервового, зібраного і працьовитого". Беручи до уваги свідчення Лакруа, саме в цей період (межа 1867–1868 рр.) Л. і писав (чи дописував?) свій твір. Принаймні вже в серпні 1868 р. у видавця Баліту окремим виданням вийшла *"Пісня перша"* — без вказівки на авторство, замінене знаком ***, а перше видання *"Пісень Мальдорора"* вийшло друком — цього разу під псевдонімом "граф де Лотреамон" — восени 1869 р. Л. помер — за нез'ясованих обставин — у своїй кімнаті, яку винаймав в одному з доходних домів. У лаконічному свідоцтві про смерть сказано лише, що Ісідор Люсьєн Дюкас, "холостяк", "літератор" ("інші відомості"), помер о 8 годині ранку, у четвер 24 листопада 1870 р. Кладовище, на якому поховали Л., знесли наступного року після його смерті для забудови житловими кварталами.

"Пісні Мальдорора" були перевидані у 1890 р. Крім Р. де Гурмона та Л. Блуа, на книгу звернув увагу Г. Кан, котрий порівняв у листі Л. з А. Рембо, та юний А. Жаррі, котрий відчув свою близькість із Л. і назвав його (у "Хвилинах незабутнього піску", 1894) "своїм приятелем із Монтевідео". Перші великі статті про Л. з'явилися лише у 1913 р. Через сім років на *"Пісні Мальдорора"* звернули увагу сюрреалісти, які побачили в Л. свого попередника та здійснили — завдяки клопотанню Б. Сандрара — третє видання книги у 1920 р.

Приблизно так само склалася доля другого твору Л., названого *"Вірші"* ("Poésies"), хоча жодного віршованого рядка у ньому немає. *"Вірші"* (1870), як і *"Пісні"*, є пародією, але пародією навиворіт. У цьому творі, ретельно уникаючи посилань на джерела, автор із навмисною серйозністю пропонує читачеві свої афоризми, які насправді виявляються перебільшеними та переакцентованими максимами і "крилатими словами" відомих філософів, моралістів і поетів. *"Вірші"* — взірець т. зв. "холодної пародії". *"Вірші"* — своєрідна друга частина диптиху, тоді як першою є *"Пісні"*. Після смерті Л. *"Вірші"* майже безслідно загубилися: єдиний примірник розшукав Р. де Гурмон, а перевидав А. Бретон, опублікувавши їх у другому та третьому номерах свого журналу "Літтератюр" (1919). У 1920 р. *"Вірші"* вийшли друком окремим виданням із передмовою Ф. Супо.

У 20-х рр. XX ст. до Л. прийшла, нарешті, слава. Його перевидають (з 1922 до 1977 р. вийшло 40 видань — від "розкішно ілюстрованих" до "кишенькових"), перекладають усіма європейськими мовами, читачі обговорюють. На даний час *"Пісні Мальдорора"* і *"Вірші"* "обросли" незліченною кількістю досліджень, скрупульозних коментарів і найхитромудріших тлумачень.

"Пісні Мальдорора" — це, по суті, анонімний твір, зв'язок якого з особистою та суспільною долею встановити неможливо. Вони виникли не з "життєвого досвіду" автора (такого досвіду у юнака, котрий до 21 року жив у ліцейському інтернаті, просто не було), а з книг, які він прочитав. А прочитав він їх величезну кількість. *"Пісні Мальдорора"* — якщо спробувати означити їх — є не чимось іншим, як самобутньою імітацією найрізноманітніших белетристичних взірців. У цьому їхня суть. Крім того, Л. зовсім не цікавить життєва практика, він замикається у самодостатньому світі книжкової культури. У *"Піснях..."* неможливо відшукати жодного живого враження, жодної ситуації чи персонажа, взятих із "реальності", жодного відгуку на дійсні — минулі чи теперішні — події:

це книга про інші, раніше прочитані книги, які слугують не лише предметом запозичення, а й мотивуванням *"Пісень..."*. Парадоксально, що ця наперед відома "вторинність", яка зазвичай вважається свідченням слабкості й учнівської несамостійності авторів-початківців, у Л., навпаки, виявляється найсильнішою і найсамобутнішою рисою: вона спонукає до радикального перегляду звичних уявлень про саме співвідношення "життя" та "літератури".

Про те, що є об'єктом імітації у *"Піснях..."*, Л. висловився особисто: "Я оспівав зло, як це робили до мене Міцкевич, Байрон, Мільтон, Сауті, А. де Мюссе, Бодлер і т. д.". Іншими словами, об'єкт запозичення у Л. — європейський літературний романтизм, зокрема романтична белетристика (причому як у її "низькій", так і у "високій" іпостасях).

Найважливішим джерелом твору Л. є англійський "чорний" (або "готичний") роман, який видозмінився у Франції в "роман страхіть і жахів". Мальдорор (ім'я якого можна перекласти як "зоряне зло") увібрав риси протагоністів таких творів, скомбінував і синтезував їх. "Надлюдина", Мальдорор наділений фантастичною силою, відвагою та спритністю, абсолютною руйнівною міццю, здатністю призупиняти дію законів природи. Він може перевтілюватися (в орла, спрута, свиню, страхітливого хробака), бути всюдисущим (миттєво долати простір і час, з'являючись то на міських площах, то в лісах чи пустелях) і всевідаючим (уміє проникати в думки інших персонажів і навіть читача) і використовує всі ці можливості для руйнівної агресії проти "божого світу".

Мальдорор нестримний у праведному повстанні проти злого Творця та його мерзотного створіння. Але до богоборства — цього "загального місця" романтичної літератури — додається й інше: людина — не лише озлоблене створіння злосливого Бога, вона і його жертва, гідна не лише клятьби, а й співчуття.

Навіть "найфантастичніші" чи "найжахливіші" образи *"Пісень..."* мають своїх прототипів у романтичній літературі. Так, злягання Мальдорора зі самкою акули — старанно і майже дослівно переписаний пасаж із нарису Ж. Мішле. А шокуючі рядки: "Два тижні слід відрощувати пазурі. А потім — о солодка миттєвосте! — схопити і вирвати з постелі хлопчика... і встромити довгі пазурі у його ніжні груди", — не більш, аніж перифраза бодлерівського "Благословення". У сцені з шибеницею, "на якій розхитується людина, повішена за волосся" прослідковується інший бодлерівський вірш — "Поїздка на Кіферу". Приклади можна було б наводити до безмежності, тому що *"Пісні Мальдорора"* суцільно складаються з топосів романтичної літератури, утворюючи мовби мозаїку з її образів і мотивів, ситуацій і сюжетних ходів, ліричних і розповідних регістрів і т. д.

У *"Піснях..."* немає навіть натяку на людину на ймення Ісідор Дюкас. Натомість себе він виставляє — і змушує говорити — вигадану постать, якогось "графа" Лотреамона (цей псевдонім — ледь видозмінене ім'я героя роману Е. Сю "Латреамон" (1838), і цим граф навдивовижу схожий на "літописця" при Мальдорорі, який ретельно занотовує його "діяння та подвиги".

Л. вийшов із романтизму, проте перш за все в тому сенсі, що йому було дано в усій повноті (нехай і інтуїтивно) пережити проблему, поставлену саме романтиками, — проблему саморефлексії культурної свідомості, яка вперше звернула увагу на своє власне буття, замислилася над власними передумовами та основами. Ця драма аналітичної інтроспекції культури з особливою силою проявилася в літературі. Йдеться про драму "нечистої совісті" літератури, яка періодично розігрується на літературному кону ось уже впродовж двохсот років: перший акт пройшов під знаком "романтичної іронії", а останній ставить сучасний постмодернізм. *"Пісні Мальдорора"* ("потік їдких зізнань, підживлюваний трьома століттями нечистої літературної совісті" — Ж. Грак) — класичний взірець такої драми, яка слугує логічним містком від романтиків до "постмодерну".

Тв.: Укр. пер. —"З пісень Мальдорора" // Сучасність. — 1997. — № 6. *Рос. пер.* — Поэзия франц. символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. — Москва, 1993.

Літ.: Великовский С. Бунт на излёте. Лотреамон // Великовский С. В скрещенье лучей. — Москва, 1987; Косиков Г. Два пути франц. постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия франц. символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. — Москва, 1993; Косиков Г. "Адская машина" Лотреамона // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. — Москва, 1998; Bachelard G. Lautreamont. — Paris, 1965; Blanchot M. Lautreamont et Sade. — Paris, 1963; Caradec F. Isidore Ducasse, comte de Lautreamont. — Paris, 1970; Peyrouzet E. Vie de Lautreamont. — Paris, 1970; Pleinet H. Lautreamont par lui-meme. — Paris, 1967; Kristeva J. La revolution du langage poetigue. — Paris, 1974.

За Г. Косіковим



ЛО́УЕЛЛ, Роберт Трейл Спенс (Lowell, Robert Traill Spence — 1.03.1917, Бостон — 12.09.1977, Нью-Йорк) — американський поет.

Л. походив із шанованої новоанглійської родини, яка дала американській літературі двох відомих поетів — Дж. Р. Лоуелла, одну з чільних постатей XIX ст., та імажистку Е. Лоуелл. Проте не їх, а Н. Готорна і Г. Мелвілла Л.

вважав близькими собі. Л., згідно з родинною традицією, навчався два роки у Гарварді, а завершив свою освіту у 1940 р. у Кенийон-коледжі (Огайо), заприятелював із Дж. К. Ренсом, А.Тейтом та ін. "втікачами". Після Кейтон-коледжу продовжив освіту в університеті в Луїзіані під орудою К. Брукса і Р. П. Воррена, що зміцнило його зацікавленість поезією складною, метафоричною. Минуле родини та її колоритні постаті відчутно сповнили його поезію історичними алюзіями. У спогадах про дитинство (*"Антивоєнний Бостон"*, 1957) Л. порівняв себе з Генрі Адамсом, представником іншої славетної родини. У 1940 р. Л., предками якого були протестанти, перейшов у романський католицизм. В одному зі своїх пізніших інтерв'ю поет пояснював: "Я народився віруючим новоанглійським протестантом. Між ревним атеїстом-кальвіністом і віруючим католиком — тонка межа".

За родинною традицією, Л. під час Другої світової війни пішов служити на флот, але відмовився виконувати накази, за якими треба було знищувати мирне населення, про що написав у листі до президента Ф. Д. Рузвельта. Через відмову від військової служби Л. заарештували і засудили до року ув'язнення. У в'язниці він провів п'ять місяців, а решта часу прослужив санітаром у госпіталі.

Перша поетична збірка *"Країна невідповідностей"* ("Land of Unlikeness", 1944) була видрукувана приватно та сповнена песимістичних мотивів і складної метафорики. Друга збірка *"Замок лорда Вірі"* ("Lord Weary's Castle", 1946) близька за своєю тональністю до першої, але вірші були суголосними духові часу й отримали почесну Пулітцерівську премію. У збірку ввійшли дві найкращі лоуеллівські поеми — *"Містер Едвардс і павук"* та *"Квакерське кладовище в Нантакеті"*. Перша цитує Дж. Едвардса, одного з батьків-пуритан, зокрема його проповідь "Грішники в руках сердитого Бога". Друга присвячена кузену, котрий був моряком під час Другої світової війни; в ній відчувається вплив Дж. Мільтона, Г. Мелвілла, Т. С. Еліота.

У ці роки Л. зазнав першого нервового зриву, вийти з якого йому допомогли друзі-поети, найбільше — В. К. Вільямс. З часом еволюціонувала і творча манера Л., набувши тих рис, які зробили автора одним із провідних майстрів сучасності. Відбулося тісне поєднання загальнозначимого історичного матеріалу з інтроспективністю вірша. Зміни відчуваються у збірці *"Млини Кавано"* ("The Mills of the Kavanaughs", 1951), де переважає форма внутрішнього монологу, ще більше — у *"Студіях життя"* ("Life Studies", 1959), яку багато критиків оцінили як найкращу в його поетичному доробку. Тут народився новий стиль поета, який ознаменував перші кроки "сповідальної поезії". Формою передачі став вільний вірш, а акценти під впливом В. К. Вільямса переносяться із внутрішнього на об'єктивний світ.

Наступна поема (і збірка) *"Полеглим за Союз"* ("For the Union Dead", 1964) продовжує розробляти знахідки попередньої. У ці роки активізувалося громадське життя Л., котрий активно виступав проти війни у В'єтнамі. Поет відмовився взяти участь у фестивалі мистецтв, організованому Білим домом, був учасником походів на Пентагон. Це життя відобразилося в *"Записниках 1967—1968 рр."* ("Notebook 1967—1968", 1969). Тут і в наступних книжках (*"Історія"* — "History", 1973, *"День за днем"* — "Day by Day", 1977) поет застосовує форму нeримованого сонета як синтез зображальних можливостей верлібру і поетики нормованого вірша, що забезпечує поєднання сповідальної лірики з історичною хронікою, насичуючи епіку лірикою. В останніх збірках поета мотиви непереборної самотності посилюються, стають домінуючими.

Л.-поет широко використовував літературні алюзії, цитати, традиції. Багато займався перекладом — і то не буквальним, а творчим. Невипадково збірка перекладів з Гомера, С. Малларме, Ш. Бодлера, Ф. Війона, Р. М. Рільке, Б. Пастернака, А. Вознесенського має назву *"Наслідування"* ("Imitations", 1961).

Українською мовою окремі вірші Л. переклав В. Коротич і Б. Бойчук.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Всесвіт. — 1972. — № 2; [Вірші] // Сучасність. — 1978. — № 1. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1982.

Літ.: Ветрова Е.И. Традиции Уитмена в поэзии США 60-х годов // Проблемы новейшей л-ры США. — К., 1981; Зверев А. Поэзия // Л.-ра США в 70-е годы XX века. — Москва, 1983; Коротич В. Сучасні амер. поети // Всесвіт. — 1972. — № 2; Левидова И. Об амер. поэзии наших дней // Ин. л.-ра — 1966. — № 9.

За Т. Денисовою



ЛОУРЕНС, Девід Герберт (Lawrence, David Herbert, 11.09.1885, Іствуд, Ноттінґемпшир, Англія — 2.03. 1930, Венс, Франція) — англійський письменник.

Здобув визнання за життя; з роками зацікавлення його творчістю не згасало, а сьогодні зросло. Багато в чому це пояснюється тим, що провідна тема його творів — захист людини від "механічної цивілізації", що поневолює і знеособлює її — суголосна актуальній для нашого

часу проблемі відчуження людини. Л. сприяв оновленню літератури, розширив можливості епічних і поетичних форм, збагативши їхній зміст сміливим утвердженням прав чоловіків і жінок реалізувати закладені в них від природи можливості, пригнічені та деформовані рутиною повсякденності, офіційною мораллю, що накладає заборони на виявлення почуттів і пристрастей. Він вбачав свій ідеал у злитті духа і плоті, в гармонії природного і духовного:

Вишні на колір крові вона вплела
До чорних пасом.
Під кожним завиточком рубін пала,—
Здається часом.

А долі, склавши крильця, лежать дрозди,
Два чорні й білий,
В крові... Літали красти вишні сюди,
То їх убили.

Смаглява пирска сміхом і намина
Червону м'якоть...
Вишні у неї в косах. А чи вона
Уміє плакать?

(*"Крадії вишень"*,
тут і далі пер. М. Стріхи)

У вік торжества машин і техніки він виступив на захист людини та людського. Він сприймав людину в єдності з природою, як її органічну частину, і в порушенні цієї єдності відчував наближення катастрофи. Екологія природи, духу та плоті, досягнення їхньої гармонії, що народжує істинну красу та любов, — ось що є дорогим для Л. Упродовж усього його творчого шляху загальнолюдські цінності мали для нього першочергове значення, про них він писав, їх захищав, починаючи від перших віршів і закінчуючи романом *"Коханець леді Чаттерлей"*.

Л. — одна із провідних постатей свого часу, його твори — характерні явища літературного життя 1910—1920 рр. Не відмовляючись від класичних форм оповіді, Л. поєднав конкретність бачення і зображення реальності з рухом до символу та міфу. Протестуючи проти "машинізації" життя і людини, Л. запропонував свою програму відродження "природних стихій". З цього погляду він був сприйнятий сучасниками як творець "нової релігії".

Л. народився в сім'ї шахтаря. Його дитинство та юність пройшли у робітничому селищі Іствуд, розташованому у восьми милях від Ноттінґема — одного з промислових центрів Англії, відомого своїми ткацькими фабриками й оточеного сіткою шахт. Образ Іствуда Л. назавжди зберіг у своїй пам'яті, відобразивши його на сторінках роману *"Сини й коханці"*. Про Іствуд пори своєї юності Л. писав як про "дивовижне переплетіння індустріалізму з побитом старої сільської Англії часів Шекспіра та Мілтона, Філдінґа та Джордж Еліот", як про епоху, коли шахта ще не перетворила людину на машину. Однак цей процес уже почався і набирав силу. Краса природи була позначена слідами індустріалізації, стандартизація вбивала живі первні людського буття.

Населення Іствуда нараховувало три тисячі мешканців; над селищем височіла методистська церква, уздовж головної вулиці тягнулися магазини. Серед шахтарів, котрі щоденно спускалися під землю, був батько Л. "Мій батько любив шахту, — писав Л., — він неодноразово був жертвою аварій, але не міг розлучитися з нею. Йому були дорогі близькість, контакти з людьми, як дороге солдатам фронтове товариство". Батько письменника був людиною простою і життєлюбною; він працював на шахті з ранніх років, майже не вмів читати, був завсідником пивниці. Людиною іншого складу була мати Л. Вона вирізнялася витонченою духовною організацією, здобула освіту, до заміжжя працювала вчителькою. У шахтарському Іствуді Лідія Лоуренс почувалася самотньою. Вона робила все, аби долучити до знань і культури своїх дітей. Л. стверджував, що саме матері зобов'язаний він долею письменника. Між батьками розуміння не було, нерідко спалахували сварки, хоча одружилися вони за коханням.

Л. навчався у місцевій початковій школі, середню школу закінчив у Ноттінґемі, потім певний час працював клерком. У сімнадцять років він перехворів важкою формою запалення легенів, що спричинилося до туберкульозу. Склавши іспит на право працювати вчителем, Л. якийсь час навчав шахтарських дітей, а потім викладав у Кройдоні, неподалік від Лондона. Мріючи здобути вищу освіту, вступив у Ноттінґемський університет, але невдовзі не шкодуючи покинув коледж, розчарувавшись у професорах і лекціях. Він узявся за літературні вправи, писав вірші, чотири роки працював над рукописом свого першого роману. У 1908 р., цілком несподівано для Л., в "Інгліш рев'ю" були опубліковані його вірші, потай від їхнього автора послані до редакції Джессі Чемберс — подругою його юності. У 1911 р. вийшов друком роман *"Білий павич"*, відразу ж виданий в Америці.

Почався новий період у житті Л. Тепер він повністю присвятив себе літературі. Працював напружено, його книги виходили майже щороку: услід за *"Білим павичем"* ("The White Peacock") — роман *"Сини й коханці"* ("Sons and Lovers", 1913), що приніс Л. визнання, і збірка *"Вірші про кохання"* ("Love Poems", 1913); потім оповідання *"Прусський офіцер"* ("The Prussian Officer", 1914), роман *"Райдуга"* ("The Rainbow", 1915),

дорожні нариси *"Сутінки в Італії"* ("The Twilight in Italy", 1916), *"Нові вірші"* ("New Poems", 1918) і *"Книга віршів"* ("A Book of Poems", 1919); у 1920 р. вийшли романи *"Закохані жінки"* ("Women in Love"), *"Втрачена дівчина"* ("The Lost Girl"), у 1921-му — *"Психоаналіз і підсвідоме"* ("Psychoanalysis and Unconsious"), у 1922 р. — роман *"Жезл Аарона"* ("Aaron's Rod"), збірка оповідань *"Англія, моя Англія"* ("England, My England"); у 1923 р. з'явилися роман *"Кенгуру"* ("Kangaroo"), поетична збірка *"Птахи, звірі та квіти"* ("Birds, Beasts and Flowers"), *"Нариси про класичну американську літературу"* ("Studies in Classic American Literature"); у 1926 р. опублікований роман *"Пернатий змій"* ("The Plumed Serpent"), у 1928-му — *"Коханець леді Чаттерлей"* ("Lady Chatterley's Lover").

Уже перші публікації отримали відгук з боку авторитетних письменників і критиків. Як про одного з найперспективніших романістів молодого покоління, про Л. відгукнувся у 1914 р. Г. Джеймс. Критик Е. Гарнет відзначив вірші Л. за притаманну їм життєву енергію і силу почуттів (1916). У 1919 р. у статті "Сучасна художня проза" В. Вулф поставила ім'я Л. поряд з іменами Дж. Джойса і Т. С. Еліота, зарахувавши його до виразників новітніх тенденцій у сучасній літературі. Пізніше про талант автора *"Синів й коханців"* вона писала як про "сильний і проникливий" (1931). Погляди і пошуки Л. поділяли такі письменники, як Р. Олдінґтон і О. Хакслі. Чимало сучасників Л. сприйняли його як свого наставника і вчителя. Так, у романі "Крістіна" П. Хенсфорд Джонсон, відтворюючи атмосферу життя Англії початку 30-х рр., писала: "Лоуренс змушував нас зазирнути до найтемніших куточків нашого "я", він вказав нам шлях з юності і показав, що він нелегкий".

Про Л. висловлювалися полярні точки зору, ним захоплювалися й обурювалися, його романами зачитувалися, вбачаючи у їхньому авторові пророка та провидця, і їх засуджували як непристойні. *"Райдуга"* зазнала заборони та остракізму; роман *"Коханець леді Чаттерлей"* став предметом судового розслідування; питання про можливість його публікації розглядалося на початку 60-х рр. судом присяжних, покликаних прийняти рішення — є цей роман порнографією чи художнім твором. Л. нікого не залишав байдужим; хвилі захоплення його книгами то здіймалися, то спадали; кількість дослідників, які писали про нього, незмінно зростала, література про Л. об'ємна.

Особливості творчої позиції Л., що вирізнили його з-поміж сучасних йому модерністів — Джойса і Вулф, пов'язані з тим, що його не захоплювали експерименти в мистецтві, він мріяв про зміну та оздоровлення життя, був одержимий ідеєю порятунку людини. Він вбачав головне зло в перетворенні людини на частину соціального механізму, на додаток до державної структури; зауважував у сучасній культурі зловісне тавро дегуманізації. Ставши до краю інтелектуалізованою, вона вбиває безпосередність почуття. Л. апелював до інтуїції, природних первнів, вважаючи, що вони допоможуть людині "бути живою, бути цілісною живою людиною". "Його не цікавить література сама по собі, — зауважувала Вулф. — Все, що він пише, — не самоціль, а сповнене багатозначності і до чогось спрямоване... фрази злітають просто догори, могутні та круглясті, немов бризки води, коли в неї кинули камінь. У них немає жодного слова, вибраного за красу чи для покращення загальної архітектоніки". Не задля краси створював Л. свої твори; у нього одна мета — допомогти людям знайти себе, виявити повноту своєї індивідуальності. Сферою прояву прихованих у людині можливостей Л. вважає кохання. Про нього написані його книги. Як "роман почуттів" був задуманий і його перший роман *"Білий павич"*, як гімн ніжності та любові прозвучав останній — *"Коханець леді Чаттерлей"*. "Мистецтво виконує дві важливі функції, — писав Л. у своїй книзі про американську літературу. — По-перше, воно відтворює емоційне життя. І потім... воно стає джерелом уявлень про правду повсякденності". Цього розуміння призначення мистецтва Л. дотримувався у своїй творчості.

У 1912 р. Л. разом зі своєю майбутньою дружиною Фрідою Віклі-Річгофен поїхав з Англії і провів деякий час в Італії, де закінчив *"Синів й коханців"*. Стосунки з Фрідою, історія їхнього подружжя зазвичай не проходять повз увагу біографів. Л. познайомився з нею в домі свого університетського професора, дружиною і матір'ю дітей котрого вона була. Розрив із родиною, розлучення, через яке Фріді довелося пройти, у багатьох викликали осуд, що жодною мірою не могло вплинути ані на неї, ані на Л. У 1914 р. вони побралися. Деякий час залишалися в Лондоні, жили в Корнуоллі, потім — у Беркширі і знову у Лондоні. У 1919 р. Л. покинув Англію і за останнє десятиріччя свого життя він лише тричі і завжди на короткий час приїздив на батьківщину.

Періодом великих випробувань і напружених пошуків стали для Л. роки війни. Він засуджував і проклинав війну, вважаючи її проявом вищого божевілля, свідченням нелюдяності існуючого стану речей. У своєму листуванні воєнної пори він часто звертався до проблеми Європи і Англії, їхнього майбутнього, що глибоко його турбувала. "Ви не повинні вважати, що мене не хвилює доля Англії. Я думаю про неї багато й болісно. Але щось зламалося. Ніякої Англії немає. Треба шукати інший світ. Цей — тільки могила". У грудні 1917 р. Л. писав:

"Старий спосіб життя дійшов свого кінця, і ніхто з нас не в змозі продовжити його". Листи Л. сповнені роздумами про шляхи змін суспільства, хоча від суспільно-політичної боротьби свого часу він був далекий. До осені 1917 р. належать його слова, звернені в листі до одного із друзів: "Я навчився бути цілковито антисуспільним, навіть для себе". У 1921 р. він стверджував: "Мені немає діла до політики". Найбільшим злом він вважав "гідру рівності", а гасла свободи, рівності та братерства, проголошені Французькою революцією, порівнював із трьома отруйними зубами змії. На його думку, державу повинні очолювати "аристократи духу". Втім, він відмовився і від цієї ідеї: "Я ненавиджу демократію. Але вважаю, що й "аристократія" наділена майже такими самими руйнівними властивостями, тільки вона ще мертвіша. І те, й інше — зло. Але більше не існує нічого, позаяк кожен — або "народ", або "капіталіст".

Витоки сил, здатних змінити суспільство, Л., як і раніше, продовжував шукати в силі інстинктів, які притаманні особистості. Однак у 20-х рр. його цікавила не так особистість загалом, як "вибрана особистість", що й виявилось у романах *"Кенгуру"* та *"Пернатий змій"*. Індивідуалістичні прагнення героїв цих романів поєднуються з містичною силою, що скоряє людей.

20-ті рр. Л. провів у мандрах по Європі, Австралії, Америці. Він був на Цейлоні, у Новій Зеландії, на Таїті. Кілька років прожив у Мексиці (1922–1925). І не лише хвороба гнала його з місця на місце. Він шукав "щось", що би міг протиставити "помираючій на очах" Англії, цивілізації, яка віджила свій вік. Але ні Схід, ні Захід, ні острови не відкрили перед ним перспектив. На нього всюди чекало розчарування в побаченому. Л. розумів, що всі його переміщення з континенту на континент — "це лише втеча від самого себе і важливих проблем":

...Коли я восени відчую біль
листків, що облітають, і дерев,
що їх зламала буря, біль і тугу,
і згодом темна сутінь тихо-тихо
огорне душу, ляже на вуста,
немов сумна низька дрімотна пісня,
уже не солов'їна, в тиші днів,
що меншають на зиму, в тиші року,—

я знатиму: я все іще живу
на тьмяній цій землі у забутті
її гріхопадіння і спокути...

я зрозумію: невідомий Бог
простер дбайливі руки наді мною
і забуттям своїм мене лікує,
щоб я новим прийшов у день новий.

("Тіні")

Л. не створив якої-небудь завершеної соціальної, філософської чи поетичної системи. Сама ідея завершеності була чужою для його мислення, він сприймав явища в їхньому русі, плинності, був зачарований їхньою мінливістю. Не пристаючи до жодної із філософських шкіл, він перегукувався у своїх поглядах з фрейдизмом і ніцшеанством. Його сприйняття світу пантеїстичне, що особливо яскраво відчутно в його поезії. Відчувається близькість поглядів Л. до вчення грецького філософа Плотіна про "животворний дух", який незмінно присутній у природі. Л. схильний представляти дійсність із допомогою антиномій, що в ній одвічно проявляються, у протистояннях: Життя — Смерть, Вогонь — Вода, Небо — Земля, Світло — Пітьма, Сонце — Місяць, Чоловік — Жінка, Почуття — Розум, Батько — Син. Інтелектові Л. протиставляє Кров. Не заперечуючи інтелект як такий, він виступав противником його домінування над почуттям, інстинктом. У листі від 17 січня 1913 р. він виклав свою "філософію крові": "Моя велика релігія — це віра у кров і плоть, у те, що вони мудріші, ніж інтелект. Наш розум може помилятися, але те, що відчуває, у що вірить і що каже наша кров, — завжди правда". Л. писав про це, завершивши *"Синів й коханців"*. Цю книгу неодноразово називали першим фрейдистським романом в Англії.

Принцип зображення життя як вічно струмуючого потоку стосунків, що складаються поміж людьми, становить основу міркувань Л. про роман і завдання романіста. Роман для Л. — це не лише явище літератури, а й рушійна сила життя. Саме в жанрі роману створені його найвизначніші твори. У своїх поглядах на роман і його роль у сучасному світі за всієї своєї нелюбові до теорії Л. виходив із цілком визначеної програми. Він виклав її у статтях 20-х років: *"Мораль і роман"* ("Morality and the Novel"), *"Роман і почуття"* ("The Novel and the Feelings"), *"Чому роман має значення"* ("Why the Novel Matters"). Л. вбачав у романі один із важливих засобів оновлення життя, закликав романістів допомогти людям розібратися у складному лабіринті їхніх почуттів. Він означував роман як "книгу життя": у цьому сенсі він і Біблію називав "великим всеохопним романом". Л. ставив романіста вище за вченого, філософа, проповідника і навіть поета, адже тільки романіст може досягнути всеохопного розуміння людини в її стосунках із навколишнім світом. Істинний романіст здатний до повноти сприйняття життя, його мета — у пробудженні "інстинкту життя". А для цього необхідно відмовитись від будь-яких схем, догм, правил, заздалегідь сконструйованих шаблонів. Звертають на себе увагу слова Л. про те, що "мистецтво завжди випереджає час".

Прагнучи до збагачення зображальних можливостей роману, Л. творчо використав досягнення живопису, збагативши англійський роман такими рисами, яких суто англійська традиція дати не могла. Інтерес до живопису багато в чому пов'язаний із притаманною Л. здатністю сприймати життя в яскравих зорових образах. Він і сам був художником, і його спадщина включає багату колекцію малюнків. Л. орієнтувався на живопис, обґрунтовано вважаючи його тим видом мистецтва, який з найбільшою повнотою відображає зміни в емоційній і духовній сферах, із найбільшою швидкістю фіксує їх. Для Л. багато означали відкриття В. Тернера і Д. Констебла, що відобразилося в пейзажах і атмосфері його ранніх романів; він захоплювався постімпресіоністами й експресіоністами, цікавився футуристами. Він із захопленням відгукувався про В. Ван Гога і закликав своїх колег по перу вчитися у цього художника майстерності передання тих взаємин, які складаються у певний момент поміж людиною і навколишнім світом, між митцем і предметом його зображення. Недовговічність і глибина таких стосунків передані у шедеврі Ван Гога "Соняшник". Тут відображене саме життя. До різноманітності, багатобарвності взаємозв'язків прагнув і Л.

У царині літератури Л. орієнтувався на таких письменників, як Дж. Еліот, Ш. Бронте, Т. Гарді; його улюблені поети — П. Б. Шеллі, А. Ч. Свінберн. Однак з роками він рішучий у своїй відмові йти за традиціями, і вже не лише попередники, а й старші сучасники видаються йому застарілими. "Я не хочу писати так, як писали Голсуорсі, Ібсен, Стріндберг чи хтонебудь з них, навіть якби я й міг", — писав він у листі до Е. Гарнета в 1913 р. Лише Т. Гарді залишався його найтривалішою симпатією. Йому він присвятив *"Нарис про Томаса Гарді"* ("Study of Thomas Hardy"). Л. приваблювали герої Гарді, котрі знаходять повноту життя в коханні, натури імпульсивні, які прагнуть до самовиявлення, байдужі до такого роду цінностей, як гроші. Гарді вміє показати силу пристрасті і трагічну приреченість людини у світі, закони і порядки якого звернені проти людей. Героям Гарді Л. протиставляв героїв Дж. Голсуорсі, котрі, як він вважав, "позбавлені життя" і є "істотами соціальними".

Творчість Л. характеризується розмаїтістю жанрів. Однак провідним завжди залишається роман. Як романіст, Л. здобув визнання за життя, і як романіст відомий головно і в наступні десятиріччя. Не можна не відзначити, що нерідко розробка тієї чи іншої теми провадиться Л. в декількох жанрах. Так, життя шахтарської родини розгорнуте у широку панораму в романі *"Сини й коханці"*, де вона показана у найдраматичніший момент, у якому, як у фокусі, заломилася доля всіх її членів, а також у п'єсі *"Удівство місіс Холройд"* ("The Widowing of Mrs. Holroyd", 1910), у вірші *"Дружина шахтаря"*, (1911), в оповіданні *"Запах хризантем"*. Усі ці твори Л. писав у період роботи над *"Синами й коханцями"*; вони передують з'яві роману як великої енічної форми і водночас супроводять його, хоча кожне з них має свою художню вартість і є цілком самостійним.

Працюючи над *"Білим павичем"*, Л. писав: "Почуття треба вивчати, аналізувати, як аналізують судові свідчення". Сюжет роману становить історія кохання фермера Джорджа Сакстона й Летті, котра зраджує своєму почуттю і виходить заміж з розрахунку. Це призводить до її духовної катастрофи. Відчутний зв'язок з традиціями Дж. Еліот і Т. Гарді. Однак головний акцент у романі Л. зроблено не на суперечності "кохання і закону", а більшою мірою — на особливостях людської натури. Поведінку Летті Л. схильний трактувати як одвічно притаманну жінці, а в уста лісника Еннебла він вкладає розмірковування про природні інстинкти як основу буття.

У *"Синах й коханцях"* своєрідність творчості Л. проявилася з особливою повнотою; тут містяться основні елементи його художньої манери: реалістичні картини дійсності, іноді близькі до натуралістичних описів побуту гірничого селища та шахтарської родини Морелів, та імпресіоністичні замальовки, акварельні малюнки. Шматки самого життя і вислизаючий рух відчуттів. У постійному протистоянні, у конфліктній взаємодії перебувають полярні сили — розум і почуття, інтелект та інстинкт, матеріально-тілесне та інтуїтивно-емоційне. Вражаюча сила реалістичних картин життя і витонченість передачі глибинного світу інстинктів. Все виразне і відчутне, і водночас хистке та нестійке, все рухається, втрачаючи певність обрисів і форм. "Ось чому так важко перший раз читати Лоуренса. Адже ми осягаємо почуття через його зовнішній прояв, а Лоуренс саме ставив собі за мету виражати емоції та відчуття глибинні, які ніколи не виходять на поверхню", — писав В. Аллен.

За формою роман Л. багато в чому традиційний, написаний у дусі "виховних романів". У ньому йдеться про дитинство, юність героя, про його вступ у життя, про становлення його поглядів, про взаємини з навколишніми. Роман автобіографічний. Історія Пола Морела, котрий виріс у селищі гірників, відмежований зусиллями матері від важкої праці вуглекопа, здобув завдяки її підтримці освіту, став клерком, а потім — художником, наближена до долі самого автора. І все ж це не автобіографія Л. Сміливо розсунувши рамки роману, він включив до сфери зображення інтелектуальне, духовне і сексуальне життя героїв. Уже в першому

розділі приведені в рух сили притягання та відштовхування, що характеризують подружнє життя Гертруди та Волтера Морелів, у образах яких Л. зобразив своїх батьків. Їхні стосунки, темпераменти відображаються на дітях, на характері взаємин синів і матері, синів і батька; самовіддана прив'язаність Гертруди до синів, і особливо до Пола, відстежена на всіх етапах її розвитку. Це сильне почуття, що компенсує невдалі стосунки Гертруди з чоловіком, поділяється Полом і разом з тим неволить його, дає йому життєві імпульси й утримує від свободи рішень і вибору, ускладнює його взаємини з коханими: спершу з Міріам, згодом — із Кларою. Єдина жінка, з якою Пол пов'язаний нерозривними узами, — його мати.

Починаючи роботу над *"Синами й коханцями"*, Л. не був ґрунтовно обізнаний з працями З. Фрейда. Лише згодом, коли він писав другу половину роману, із засадами психоаналізу його познайомила Фріда, котра слідкувала за публікаціями праць Фрейда і захоплювалася його теорією. Вплив фрейдизму прослідковується у романі Л. Особливого значення набуває в контексті оповіді проблема "едіпового комплексу".

Серед романістів XX ст. Л. був першим, хто, створюючи "гірничий роман", як він сам називав *"Синів й коханців"*, не обмежив себе рамками соціально-класового підходу і включив робітничу тему у русло загальнолюдської.

Переходом від ранньої творчості Л. до пізньої, післявоєнної, став роман *"Райдуга"*. Л. зазначав, що він "дуже сильно відрізняється від *"Синів й коханців"*, "написаний зовсім іншою мовою". У листі до Е. Гарнета (5 червня 1914 р.) Л. прямо заявляв, що тепер його цікавлять не характери героїв, а "фізіологічні аспекти" їхніх поведінки і вчинків. "Ви не повинні шукати у моєму романі старе стабільне ego характеру", — писав Л. Оповідаючи про долю чотирьох поколінь родини Бренґуен, розповідаючи історію кількох подружніх пар, Л. оперує категоріями "він" і "вона" значно більшою мірою, ніж розкриває своєрідність індивідуальності персонажів. Головна героїня роману — Урсула Бренґуен, котра прагне звільнитися від родинних пут, що сковують її; способу життя старшого покоління вона не приймає, її лякає, вселяє відразу "старий нежиттєвий світ". Вона мріє про інше, сповнене глибинного сенсу життя, її вабить "світ праці та обов'язків", вона хоче "завоювати собі місце в чоловічому житті". Багато в чому доводиться розчаруватись. Вона переконується, що школа, де їй доводиться працювати, — "просто навчальна крамничка, де кожного вчать робити гроші, ...де не було нічого схожого на творчість"; їй огидна думка, що й вона має брати участь у підготовці учнів до "раболіпного служіння божеству матеріальної вигоди". Урсула розмірковує про бездушність цивілізації, говорить про своє бажання знищити машини, які пригнічують людину. В уста своєї героїні Л. вкладає тиради, пафос яких близький йому самому. Кохання Урсули та Скребенського завершується розривом. І все ж віра у майбутнє живе у її душі. Вона пов'язана з очікуванням дитини. Коло життя не замикається. У фіналі роману виникає образ райдуги, що з'являється в небі; цей образ символізує закладену у крові людини життєву силу.

Настрої Л. перших повоєнних років передані в романі *"Закохані жінки"*, що є продовженням *"Райдуги"* і водночас містить у собі риси кризового світовідчуття, породженого війною. "Якщо *"Райдуга"* — це роман витоків і органічного розвитку життя, то *"Закохані жінки"* — це книга перевороту, втечі від життя, книга кінця, смерті" (Е. Біл). Слова одного з персонажів — "старі ідеали абсолютно мертві" — сприймаються як ключові в романі, як початкова точка пошуків і самого Л., і його героїв. Ведуться пошуки нових ідеалів, відчувається прагнення утвердити нові стосунки поміж людьми. У *"Закоханих жінках"* продовжена історія Урсули Бренґуен та її сестри Гудрун, їхніх пошуків незалежного та гармонійного існування. Сильніше, ніж раніше, звучить думка про ворожість людині сучасної "механічної цивілізації". Раціональній стихії життя протиставляється культ "чистого почуття"; у своєму захисті людини Л. схиляється до індивідуалізму, виявляє інтерес до владної та сильної особистості. Однак дух руйнації і неминучої загибелі панує над усім, що відбувається. Л. і сам не раз підкреслював властивий його романові "дух цілковитої руйнації". Один із героїв — Руперт Беркін, — якого критика називає alter ego автора, у своєму анархічному протесті проти сучасної цивілізації передбачає неминучу і водночас бажану для нього загибель всього сущого: "Ну що ж, якщо людство було знищене, якщо наша раса буде винищена... я буду задоволений... Нехай воно зникне якомога швидше". Всього цього не приймає друга сторона лоуренсівського "я" — Урсула Бренґуен, і, хоча її протест значною мірою інтуїтивний, вона знає, що між нею та Рупертом іде невпинна "смертельна боротьба, що веде до нового життя". Як єдино вартісне, що було, є і буде у світі, населеному людьми, утверджується гармонійний союз чоловіка та жінки. Лише він може протистояти віджилим мертвим ідеалам приреченого на загибель суспільства. При цьому існуюча форма шлюбу заперечується, їй протиставляються стосунки, засновані на почутті взаємного кохання і визнання незалежності кожної зі сторін. Однак ніхто з героїв жаданої гармонії не знаходить. Про відносність та ілюзорність цього ідеалу говорить Гудрун: "Ізолюватися з кимось одним ще зовсім не означає відкрити новий світ".

Створюючи *"Закоханих жінок"*, Л. прагнув зробити цей роман не схожим на попередні. Новизна виявилась у композиції та стилістиці роману. Нове в побудові — у відмові від сюжету як організуючого елементу оповіді. Роман будується як ланцюг епізодів, що підпорядковані єдиному ритму і звучать у своїй сукупності як варіації його провідної теми, що полягає в передачі руху стосунків героїв. Змістом кожного розділу-епізоду є не подія, а стосунки між героями, які встановлюються на той чи інший момент. Л. слідкує за їхніми коливаннями, змінами, динамікою, фіксує їхній розвиток.

Романи *"Жезл Аарона"*, *"Кенгуру"*, *"Пернатий змій"* відобразили пошуки героя, котрий поєднує індивідуалістичні прагнення і містичну силу, що скоряє навколишніх, з первісною простотою і примітивністю "природної людини". У романах *"Кенгуру"* і *"Пернатий змій"* передані процеси, пов'язані з розвитком фашизму та фашистської ідеології. Місцем дії стають Австралія та Мексика.

Творчий шлях Л. завершується романом *"Коханець леді Чаттерлей"*, у якому особливості його ранніх і повоєнних романів синтезуються. Л. з напруженням і хвилюванням чекав на публікацію цієї книги, наперед знаючи, що реакція на неї з боку більшості буде негативною. Він і раніше стикався із заборонами цензури. Незадовго до завершення роману в Лондоні за втручання поліції була закрита виставка картин і малюнків Л., визнаних аморальними, що боляче ранило письменника, переконавши в нерозумінні та несприйнятті його намірів, пов'язаних з утвердженням "нової релігії".

Л. прагнув розширити рамки роману, використавши в літературному творі прийоми, характерні для живопису. Він хотів надати своєму романові такої ж сили зорового враження, якою наділене полотно живописця, вважаючи, що, як і митець, письменник має право на зображення оголеного тіла. Однак і пантеїстичні мотиви не приводять його до справжньої гармонії: трагізм світовідчуття порушує ідилію, про яку він мріє. Збентеженість приголомшеної війною свідомості визначає загальну атмосферу роману. "Наше століття в основі своїй — трагічне століття, тому ми відмовляємося сприймати його трагічно. Катастрофа відбулася, ми перебуваємо серед руїн і намагаємося збудувати нові стіни, віднайти нові надії. Це важка робота: гладкої дороги в майбутнє немає: але ми обходимо перешкоди чи перелазимо через них. Треба жити, хай там що". Ці слова звучать на початку роману і задають його тональність. "Це зображення повоєнної Англії", — пише Е. Вілсон; критики Г. Хау, М. Спілка, Е. Біл вбачали у романі Л. широкі узагальнення, символічне зображення сучасної Англії, а в кожному з героїв — найхарактерніші тенденції її розвитку. Це прагнення до узагальнень поєднується з виразністю картин реального життя, визначеністю характерів героїв, чиї вчинки умотивовані обставинами. Сюжет роману становить історія Констанс Кліффорд, чиє зовні щасливе та влаштоване життя позбавлене внутрішнього тепла, справжнього кохання, а тому й сенсу. Скалічений на війні Кліффорд, якою б відданою не була йому Конні, не може не стати з часом втіленням того, що пов'язане для молодої, спраглої кохання жінки з уявленням про антижиття. Повнота існування відкрилася для Конні в хижі лісника Меллорса. Після зустрічі з ним почалося для неї справжнє життя, право на яке й утверджує Л.

Українською мовою окремі твори Л. переклали М. Габлевич, М. Стріха, О. Лишега, Р. Доценко, О. Мокровольський, С. Павличко.

Тв.: *Укр. пер.* — Дочка баришника // Всесвіт. — 1983. — № 8; [Вірші] // Поклик. — К., 1984; [Вірші] // Всесвіт. — 1985. — № 9; Порнографія і непристойність // Всесвіт. — 1989. — № 8; Коханець леді Чаттерлей // Всесвіт. — 1989. — № 12, 1990. — № 1–2; [Вірші] // Сучасність. — 1992. — № 11; Коханець леді Чаттерлей. — К., 1999; Вірші різних років // Стріха М. Улюблені англ. вірші та навколо них. — К., 2003. *Рос. пер.* — Урсула Бренгуэн. — Москва, 1925; Флейта Аарона. — Москва, 1925; Дочь лошадника: Рассказы. — Москва, 1985; Сыновья и любовники. — Москва, 1927, 1997; Любовник леди Чаттерли. — Москва, 1991, 1992.

Літ.: Антонич Б.-І. Мистець пристрасті // Всесвіт. — 1990. — № 2; Жлуктенко Н. Англ. психол. роман XX века. — К., 1988; Затонський Д. Девід Герберт Лоуренс, або Торжество звірка // Затонський Д. Про модернізм і модерністів. — К., 1972; Карпентьєр А. "Коханець леді Чаттерлей" // Всесвіт. — 1989. — № 8; Кон И. С. С точки зрения сексологии. Пальцев Н. По ту сторону сексологии // Ин. л.-ра. — 1991. — № 3; "Любовник леди Чаттерли" — роман и его творец // Ин. л.-ра. — 1991. — № 6; Михальская Н. П. Пути развития англ. романа 1920–1930-х годов. Утрата и поиски героя. — Москва, 1966; Михальская Н. П., Аникин Г. В. Англ. роман XX века. — Москва, 1982; Стріха М. Кілька слів про поезію Лоуренса // Всесвіт. — 1985. — № 9; Стріха М. Девід Герберт Лоуренс — поет // Стріха М. Улюблені англ. вірші та навколо них. — К., 2003.

Н. Михальська



ЛО́УСОН, Генрі Арчибалд (Lawson, Henry Archibald — 17.06.1867, Ґренфелл, Новий Південний Уельс — 2.09.1922, Сідней) — австралійський письменник.

Класик австралійської літератури, Л. був сином норвезького моряка, іммі-

гранта, привабленого в Австралію "золотою лихоманкою" 50-х рр. XIX ст. Його матір — Луїза Л. (1848–1920), письменниця, феміністка. Л. навчався у сільській школі. Працював малярем, учителем у школі для маорі у Новій Зеландії, клерком. Почав із віршів, а потім спробував сили в нарисах і оповіданнях. У 90-х рр. він почав публікуватися у провінційній пресі в Австралії. 1894 р. вийшла його збірка *"Оповідання у прозі та віршах"* — перша спроба зображення життя переселенців з Європи, котрі з кінця XVIII ст. почали заповнювати австралійські простори в пошуках прихистку та роботи. Ці люди назавжди залишилися героями творів Л., котрого надзвичайно любили сучасники, і який сьогодні залишається одним із найвизначніших, справді народних письменників Австралії. Кращі його оповідання, що увійшли до збірок *"Поки закипає казанок"* ("While the Billy Boils", 1896), *"На дорогах і за огорожами"* ("On the Track", 1900), *"Джо Вільсон і його товариші"* ("Joe Wilson and His Mates", 1901) та ін., правдиво та без прикрас передають важке життя "маленької людини": золотошукача, шахтаря, фермера, погонича худоби, мандрівного наймита. Віра в духовні можливості людини, в силу товариської солідарності ніколи не полишає Л., тому його оповідання, що нерідко мають трагічний кінець, не залишають відчуття безнадії. Чуйність, великодушність, незмінна готовність виручити в біді, пустотливий, насмішкуватий гумор — ці якості характерні для зображених Л. бідняків і допомагають їм витримати злигодні та горе. Пише Л. скупо і просто, утримуючись від авторських коментарів, дозволяючи героям самим характеризувати себе живою, яскравою народною мовою.

Творча манера Л. формувалася під безпосереднім впливом книг Ф. Брет Гарта і Ч. Діккенса. Контрасти злиднів і розкоші, сплав гумору і патетики, сатиричний гротеск, іронічний перифраз завершуються силою заключного акорду, в якому звучить торжество добра. З дитинства у пам'ять Л. запали десятки бувальщин і небилиць, почутих від золотошукачів, погоничів волів, волоцюг, з типовими інтонаціями, ритмом, повторами. Австралійська новелістика XIX ст. увібрала культуру фольклорного оповідання. Основним матеріалом Л. послужили враження дитинства і юності: поїздка 1892 р. у Буш, у райони, охоплені страйками; життя у Новій Зеландії, де австралійці шукали порятунку від безробіття.

У прозі Л. відкривається панорама сільської Австралії — містечка, де цивілізацію репрезентують пошта і корчма, загублені ферми, стригальні. Колізії оповідань про фабричного хлопчика Ерві Еспінолла та його матір, багатостраждальну поденницю *("Джонсова безвихідь", "Будильник Ерві Еспінолла", "Білл і Арві з заводу братів Ґрайндер")*, підказані великим індустріальним містом. Хлопчик, змушений бути годувальником родини, страшенно боїться запізнитися на роботу і, навіть помираючи, тривожиться, щоби не проспати дзвінок будильника. Іронія оповідання полягає в тому, що будильник — подарунок доньки фабриканта. Трудівник, котрий звершує свій непримітний життєвий подвиг, в очах Л. — істинний герой, навіть якщо він зазнає поразки. Акцентується мужність і стійкість у боротьбі з негараздами і тим самим великі можливості людини з народу.

У системі моральних і соціальних цінностей Л. на першому плані — товариськість. Умови життя — переходи через пустелю, артільна розробка золотоносної ділянки, боротьба зі стихіями — змушували австралійця особливо цінувати підтримку, відданість, безкорисливо простягнуту руку допомоги.

Безрадісна доля мешканців тогочасного міста. Бруд, злидні, натовпи обдертих безробітних — усе це Л. бачив особисто у Сіднеї та в інших містах Австралії. "Нема гіршої тюрми для бідної людини, аніж місто", — говорить він у своєму невеликому нарисі *"Нічліг на вулиці і стояння в дорозі"*. Перед читачем виникає вражаюча картина: бруд лахміття на тротуарі — це позбавлені даху безробітні, що влаштовуються на нічліг. Прикрившись брудною газетою, вони ненадовго поринуть у важкий, неспокійний сон, а ледь займеться світанок, з'явиться поліцейський і, розштовхавши їх чоботом, прожене геть.

Л. — майстер малої форми, котрий умів дати яскравий нарис характеру, наблизився до жанру роману у своєму циклі з чотирьох невеликих повістей про Джо Вільсона. Фермер Джо Вільсон розповідає про своє життя, шкодуючи про помилки молодості і втрачену чистоту почуттів. Кожна з цих повістей зосереджена на психологічно значущих, навіть критичних моментах і періодах. У *"Сватанні Джо Вільсона"* — юнацьке кохання, перипетії залицяння і сватання. У *"Своячці Брайтона"* — муки батька, коли далеко від житла, в дорозі, важко захворів трирічний син. У повістях *"Підлийте герані"* та *"Нова бричка на Лехі Крик"* Джо й Мері показані у шлюбі: краса та поезія руйнуються під впливом невдач, матеріальних клопотів, нелегкого побуту. Демократичний характер творчості Л. проявляється не лише в тематиці його творів, а й у мові письменника. Для Л. чуже замилування формою. Мова його творів надзвичайно проста, лаконічна, йому не властиві які-небудь стилістичні надмірності. У самій простоті мови, у скупості мовних засобів полягає глибокий сенс і велика художня виразність. Більшість оповідань Л. звучать так, ніби їх розповідає простий "веґмен", сидячи біля багаття, на якому гріється похідний жерстяний казанок.

Оповідання Л. мають значну художню та пізнавальну цінність. Прочитавши їх, читач ознайомиться з життям і побутом австралійського народу, з його національними звичаями і традиціями, які, всупереч всьому, живуть у народі, дорогі серцю простих людей, про яких з такою любов'ю писав Л.

Українською мовою окремі новели Л. переклала І.Стешенко.

Тв.: Укр. пер. — Тут місце не для жінки та інші новели. — К., 1970. *Рос. пер.* — Избр. стихи. — Москва, 1959; Рассказы. — Москва, 1961; Рассказы. — Москва, 1976.

Літ.: Зорівчак Р., Березинський В. В перекладах Ірини Стешенко // Прапор. — 1972. — № 4; Петриківська А. С. Класик австрал. новели Генрі Лоусон // Рад. літ.-во. — 1967. — № 6; Петриковская А. С. Генри Лоусон и рождение австрал. рассказа. — Москва, 1972.

А. Дежуров



ЛУ СІНЬ (автонім: Чжоу Шужень — 25.09.1881, м. Шаосін, пров. Чжецзян — 19.10.1936, Шанхай) — китайський письменник.

Л. С. народився в сім'ї поміщика, через кілька років матеріальне становище родини різко погіршилося через хворобу і смерть батька Л. С. та арешт діда. У 16 років Л. С. закінчив школу, де здобув основи традиційної китайської освіти. Він вступив у Нанкінське мореплавне училище, навчальний заклад нового типу, створений за європейським зразком, але через рік пішов у гірничо-залізничну школу й у 1902 р. закінчив її. Свою освіту Л. С. продовжив у Японії. У Токіо він займався вивченням японської мови, потім навчався у медичному коледжі в м. Сендаї. Висока смертність через низький рівень розвитку медицини в Китаї продиктувала Л. С. вибір фаху. Однак невдовзі він прийшов до переконання, що важливіше лікувати душі, тому вирішив стати письменником, вивчав історію світової літератури, ознайомлювався з найновішими філософськими течіями. У 1906 р. Л. С. зблизився з китайськими революціонерами-емігрантами, вступив у "Товариство відродження батьківщини". У 1903 р. він переклав декілька романів Ж. Верна, статті, присвячені переважно політичним і природничим проблемам.

Л. С. вперше познайомив китайських читачів із творами зарубіжних письменників XIX ст.: П. Б. Шеллі, Дж. Н. Ґ. Байрона, А. Міцкевича, О. Пушкіна. Чимало його перекладів китайською мовою вважаються кращими й до сьогодні. У цей самий час Л. С. ознайомився з працями Ф. Ніцше, А. Шопенґауера. Влітку 1909 р. вийшли друком дві збірки його оповідань.

Того самого року Л. С. повернувся на батьківщину і працював у навчальних закладах Шаосіня і Чанчжоу. Під час революції 1911 р. очолив загін, що підтримував порядок. Але революція не принесла очікуваних змін у життя людей. Л. С. поїхав у Пекін і на деякий час відійшов від громадської діяльності, працював у Міністерстві освіти.

Перші літературні твори Л. С. — короткі оповідання, написані давньою китайською мовою веньян. Після тривалої перерви (з 1911 до 1918) Л. С. повернувся до літературної і громадської діяльності, брав участь у русі студентів та інтелігенції "4 травня". У травні 1918 р. він опублікував оповідання *"Нотатки божевільного"*. Того самого року Л. С. почав співпрацю з журналом "Сінь ціньянь". Приблизно тоді ж з'явилися перші оповідання Л. С., написані розмовною мовою байхуа. Таким було і оповідання *"Нотатки божевільного"*, створене під враженням від творів М. Гоголя, герой якого приходить до розуміння того, що у світі панують закони жорстокості й насильства, і його хвороблива свідомість не витримує цього відкриття.

У творчості Л. С. безліч дитячих образів. Саме з дітьми пов'язував свої сподівання китайський письменник, в них він бачив те світле, чисте начало, з якого може народитися на світ нове суспільство, що ґрунтується на законах добра та справедливості.

У 1919—1920 рр. Л. С. опублікував серію оповідань *"Кун І-цзи"*, *"Ліки"*, *"Маленький випадок"*. Тоді ж він почав читати курс історії китайської літератури в Пекінському університеті та педагогічному інституті, написав *"Коротку історію китайської прози"*. Створені в ці роки оповідання увійшли до двох збірок: *"Клич"* ("Нахань", 1923) і *"Блукання"* ("Пан-хуан", 1926).

У 1921—1922 рр. вийшла друком повість *"Правдива історія А-К'ю"*; у ній зазнала критики "теорія малих перемог", коли внутрішня переконаність у власній вищості обертається зовнішньою пасивністю, нездатністю діяти; водночас у повісті відображена глибока віра письменника у красу духу китайського народу. Ця перша повість Л. С. багато в чому відмінна від творів традиційної літератури. Багатогранність, глибина образів, розмаїття стильових прийомів — характерні риси творів Л. С.

У 1927 р. Л. С. опублікував збірку віршів у прозі, написаних у різні роки,— *"Дикі трави"*. Відтінки почуттів і бажань, мрії й спогади, фантазії та реальні події знайшли своє відображення в коротких замальовках Л. С.

У 1926 р. Л. С. брав участь у політичних виступах студентів і потрапив до списків осіб, які підлягали арешту. Переховуючись, він поїхав

у м. Амой, де працював над книгою спогадів *"Ранкові квіти, зібрані увечері"*, потім переїхав у Гуанчжоу, читав лекції в університеті Сунь Ят-сена. У жовтні 1926 р. Л. С. перебрався у Шанхай, у цей час вийшов друком двотомник *"Танські та сунські повісті"*, збірка публіцистичних статей *"Ось і все"*.

Л. С. брав активну участь у діяльності письменницьких організацій, у 1931 р. його обрали керівником Ліги лівих письменників Китаю. У 1931–1934 рр. вийшли друком серії книг Л. С.: *"Інакодумці"* та *"Книга про оманливу свободу"*, *"Північні пісні на південний лад"* і *"Про погоду базікати не дозволяється"*, у яких зібрані публіцистичні твори Л. С. за цей період.

Ведучи мову про публіцистичну спадщину Л. С. (десять збірок), слід відзначити різноманітну тематику його праць; важко знайти царину громадського життя китайського народу, про яку би не писав Л. С. Майстерно володіючи мистецтвом полеміки, він достатньо різкий у постановці проблем, непохитний у пошуку рішень.

У 1936 р., незадовго до своєї смерті, Л. С. написав сатиричні казки, об'єднані у збірку *"Старі легенди у новій редакції"*, працював над перекладом поеми "Мертві душі" М. Гоголя. Л. С. захворів на туберкульоз і 19 жовтня 1936 р. помер. Уже за життя китайський письменник зажив світової слави, його твори перекладені багатьма мовами світу.

У перекладі Л. С. (з його доповненнями) у журналі "Сяоше юебао" (жовтень 1921) опубліковано розділ про українську літературу з 2-го тому книги німецькою мовою "Загальна історія літератури..." Г. Карпелеса (Берлін, 1891), що поклало початок перекладу творів Т. Шевченка та інших українських письменників китайською мовою. Л. С. переклав "Заповіт" Т. Шевченка.

Українською мовою окремі твори Л. С. переклали І. Чирко, Л. Голубнича й ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Вибране. — К., 1953; Рідний край. — К., 1957; Справжня історія А-К'ю. — К., 1958; Вибр. твори. — К., 1961; [Оповідання] // Сучасність. — 1962. — № 4; Щоденник божевільного // Сучасність. — 1967. — № 11; Твори. — К., 1981. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1954-56; Избранное. — Москва, 1989.

Літ.: Лу Синь. Библ. указ. — Москва, 1977; Лу Синь, 1881–1936. Сб. статей и переводов, посвященный памяти великого писателя совр. Китая. — Москва-Ленинград, 1938; Петров В. В. Лу Синь. — Москва, 1960; Позднеева Л. Лу Синь: Очерк жизни и творчества. — Москва, 1957; Семанов В. И. Лу Синь и его предшественники. — Москва, 1967; Федоренко Н.Т. Лу Синь // Федоренко Н. Т. Китайские записи. — Москва, 1955; Федоренко М. Т. Лу Сінь // Федоренко М. Т. Письменники сучасного Китаю. — К., 1959.

А. Ардаб'єва

ЛУКІАН (бл. 120, м. Самосата, Сирія — бл. 190, м. Александрія, Єгипет) — давньогрецький письменник.

Творчість Л., "богохульника і злостивця", як назвав його один із античних учених, досить влучно означивши ідейне спрямування творів цього письменника, — оригінальне явище в давньогрецькій літературі.

Л. народився в сирійському місті Самосата в сім'ї бідного ремісника. Біографія його залишилася би зовсім невідомою, якби він сам не навів факти особистого життя у своїх творах. Л. закінчив школу, потім навчався філософії в Іонії, здобув фах ритора, але продовжував бідувати. Лише коли почав виступати, як це робили софісти, з промовами, до нього прийшов достаток. Побував у багатьох країнах — Італії, Галлії, Македонії, Афінах, повернувся у Сирію. Саме в цей час, розчарований риторикою, що лише "звинувачувала тиранів і вихваляла героїв", він почав писати літературні твори. Непевні дані свідчать про матеріальну скруту Л. і в кінці життя, через це він знову залишив батьківщину і переїхав в Александрію на запропоновану державну службу. Проте і вона ні задоволення, ні багатства не принесла. Письменник знову мусив повернутися до своїх публіцистичних лекцій ритора.

І за життя, і в пізніші періоди Л. був незмінно популярним. До нас дійшло понад 70 творів Л., переважно невеликого розміру, більшість із них — у діалогічній формі. В усіх його творах постає складна, суперечлива, сповнена ідейною боротьбою та потворними викривленнями сучасність, різні сторони якої Л. висміює найчастіше в *сатиричних діалогах*. Цю форму він запозичив у філософів: з часів Платона діалог був улюбленою формою філософських міркувань. З ямбів Архілоха, політичної комедії Арістофана, в'їдливих сатир кініка Меніппа він узяв дотепний сміх, що став у його творах разючою зброєю, могутнім засобом полеміки з ідейними ворогами.

Перші твори Л. позначені захопленням автора риторикою: по суті, вони написані відповідно до її правил *("Тирановбивця", "Позбавлений спадщини")*. Але згодом виникають і прямі пародії на риторичне мистецтво, прийоми якого автор доводить до ступеня глупоти. Показовим прикладом є *"Похвала мусі"* — пряма сатира на епідидактичні промови: з надзвичайною серйозністю Л. вихваляє цю докучливу комаху, використовуючи найхарактерніші правила риторики.

Неодноразово Л. спрямовував свою сатиру проти застарілих понять, забобонів, викриваючи їх за допомогою різних сатиричних засобів. Зокрема, він висміює міфологічні уявлення про богів. У *"Розмовах богів"* вони цілком втрачають свій божественний ореол і, зображені у грубо "олюдненому" вигляді, перетворюються на

типових обивателів, які сперечаються, сваряться, обдурюють один одного, цинічно вихваляються своїми любовними пригодами, брешуть, заздрять тощо. Л. із богів одверто знущається і своїм убивчим сміхом остаточно їх дискредитує. Особливо від нього дістається Зевсові, зображеному боягузливим, до краю розбещеним, ревнивим, жорстоким і дріб'язковим *("Ерот і Зевс", "Зевс і Гера", "Зевс і Ганімед", "Зевс і Гермес", "Зевс трагічний", "Розвінчаний Зевс")*. У *"Морських розмовах"* міфологічні персонажі взагалі постають дурнуватими та ні на що не здатними істотами. Самий факт перенесення міфологічного сюжету у прозаїчно-побутові умови давав гротескно-пародійний ефект. Любовні інтриги богів перетворювалися в одверто карикатурні сцени. Л. уїдливо висміював уявлення про могутність богів, можливості їхніх перевтілень, підводячи читачів до думки, що всі ці вигадані історії роблять сміховинною сліпу віру в традиційні божества.

Л. виступив проти поширеної думки про божественний промисел, що ніби визначає долю людини і керує її життям. Він доводить: все на землі влаштоване настільки погано, що навіть у найдурніших виникають сумніви у могутності богів, які до того ж самі залежать від цього ж промислу *("Розвінчаний Зевс", "Зевс трагічний")*. Не випадково навіть верховний Олімпієць зізнається, що справи богів зовсім погані, бо ці божества самі "висять на тоненькій ниточці" і люди готові вже від них остаточно відмовитися.

Викриває Л. і численні псевдовчення, шарлатанство в усіх проявах, його проповідників. Особливо популярним за часів імператора Марка Авреля був один із таких "пророків" Александр. Його шахрайство і "чудеса" письменник викрив у памфлеті *"Александр, або Лжепророк"*. Іншого дурисвіта і кримінального злочинця, котрий діяв під машкарою християнського праведника і здобув великі багатства, Л. показав у повісті *"Про кончину Перігріна"*. Обидва ці облудники використовували наївну віру людей у дива зі своєю корисливою метою, і автор переконливо розкриває таємні прийоми їхньої "майстерності", допомагає побачити справжнє обличчя "благодійників".

На противагу богам, користолюбцям і тим, хто дурить народ — пустопорожнім філософам, Л. зобразив і звичайних трудівників, до котрих відчуває щирі симпатії і в зображенні яких відсутні навіть елементи сатири. В основному це позитивні образи скромних і цнотливих людей, чесних і прямодушних, лише у них письменник знаходить справжні чисті людські почуття — відданості, кохання, дружби *("Токсарид, або Дружба", "Два кохання")*. Навіть у *"Розмовах гетер"* героїні, незважаючи на своє заняття, виявляються за своїми духовними якостями значно вищими і навіть шляхетнішими, ніж боги, не кажучи вже про те, що вони набагато добріші та справедливіші. Вони бідні і дорогою ціною заробляють свій хліб, але намагаються зберегти почуття власної гідності.

Головну несправедливість у житті Л. убачає в неправильному розподілі багатств, зосереджених лише в руках могутніх господарів. Він глузує з їхньої жадібності та нестримної гонитви за наживою. Автор уважає, що багатство не може зробити людину щасливою, навпаки, додає їй лише нових турбот *("Ікароменіпп", "Харон", "Тімон")*. До того ж, багатства, як і злидні, псують характери людей.

Багато творів Л. присвячено питанням філософії та літератури. Він неодноразово висміював промовців, котрі вихваляли минуле та героїв давніх часів, користувалися архаїчними висловами, словами та поняттями *("Лексифан")*. Сатира *"Правдивої історії"* спрямована проти поширеного за античності жанру розповіді, у якій мандрівники бачили найфантастичніші картини, потрапляли в найнеймовірніші ситуації (дерева, стовбури яких були жінками, триголові конешуліки, віслюки-трубачі, хмари-кентаври, Місячна держава, перебування у череві кита тощо).

Особливо гостро Л. критикував численних представників різних псевдофілософських шкіл, які видавали своє учення за єдино правильне, а також негідну поведінку багатьох із них, коли вони нескромно проголошували себе вчителями доброчесності *("Бенкет", "Рибалка", "Продаж життів")*. Письменник називає їх плем'ям пустих, честолюбних і нерозумних людей, здатних лише голосно читати свої промови на площах міста, лестити володарям і ставати блазнями в палацах вельмож. Він викриває лицемірство таких "праведників": своїм особистим життям вони спростовували ті високоморальні поради, що їх подавали слухачам у своїх промовах. Для характеристики подібних персонажів Л. знаходить найдошкульніші слова.

Сміх, сатира, іронія в найрізноманітніших формах властиві майже всім творам письменника. Вони були спрямовані на критику та дискредитацію всього того, що Л. уважав шкідливим для людей і суспільства, і руйнували віру у старі традиції та уявлення. Але письменник ніколи не використовував свою випробувану зброю проти бідних і знедолених трударів, до яких ставився з незмінною повагою та приязню. Його ідеалом була справедливо влаштована держава, у якій усі громадяни мали би відчувати себе вільними людьми, незалежно від соціального стану чи національності.

Через зрозумілі причини творчість Л. не була гідно оцінена його сучасниками і майже зовсім, крім Візантії, забута в період Середньовіччя.

Його згадали лише в часи Відродження. Майстерності використовувати зображальні засоби сміху та сатири в Л. вчилися Еразм Роттердамський і Ф. Рабле, В. Шекспір, Дж. Свіфт і Вольтер.

В Україні до творчості Л. зверталися Ф. Прокопович, Г. Сковорода, І. Франко. Окремі твори Л. переклали А. Сагарда, Т. Мандибур.

Тв.: Укр. пер. — Юпітер у клопотах. — Львів, 1902; Зевс трагічний // Ант. л.-ра. — К., 1938; [Твори] // Ант. л.-ра: Хрестоматія. — К., 1968. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 2 т. — Ленинград-Москва, 1935; Разговоры богов. Разговоры в царстве мертвых // Хрестоматия по ант. л.-ре: В 2 т. — Москва, 1965. — Т. 1; Избранное. — Москва, 1962, 1987.

Літ.: Ант. л.-ра // Под ред. А. А.Тахо-Годи. — Москва, 1980; Апт С. К. Лукиан // История греч. л.-ры. — Москва, 1960. — Т. 3; Підлісна Г. Н. Світ ант. л.-ри. — К., 1989; [Лукіан] // Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Ант. л.-ра — К., 2001; Преображенский П.Ф. В мире ант. идей и образов. — Москва, 1965; Франко І. Лукіан і його епоха // Франко І. Зібр. творів. — К., 1986. — Т. 45.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ЛУКРЕ́ЦІЙ, Тіт Лукрецій Кар (Titus Lucretius Carus — бл. 90—55 рр. до н. е.) — давньоримський поет-філософ.

Ні про життя цього поета-філософа, ні про причини його смерті не відомо нічого. Легенда оповідає про його загибель від безумства, але вона недостовірна. Існує версія, що перед смертю Л. передав текст своєї поеми зовсім йому незнайомому Ціцерону з проханням видати її. Видатний оратор, хоч і багато в чому не поділяв переконань автора, був підкорений могутнім талантом Л. і, не зробивши жодної поправки, опублікував цей твір.

Уже античні дослідники нічого не могли сказати про походження поета, але певні місця твору підказують, що народився він у досить заможній сім'ї. Захоплений життєрадісною філософією Епікура, Л. став одним із його найпалкіших прихильників і популяризаторів. З упевненістю можна стверджувати, що вчення цього грецького філософа, з яким римляни лише почали ознайомлюватися, після виходу знаменитої поеми *"Про природу речей"* отримало могутній поштовх для швидкого поширення по всій території Римської республіки. Видана після кривавих проскрипцій Сулли, що надовго збереглися в пам'яті людей як страшна згадка про підступність першої диктатури, вона несла людям сяйво надії, розвіювала таємні страхи їхніх розгублених душ, переконувала в радісному існуванні безтурботних богів, які ні в що не втручалися.

Докладно викладаючи засади матеріалістичної філософії, Л. спростовує релігійне вчення про душу, доводячи її смертність і, отже, безпідставність страху перед загробними стражданнями.

Поема *"Про природу речей"* складається з шести книг (7415 рядків), написаних дактилічним гекзаметром. Очевидно, мала бути ще сьома книга, у якій автор підсумував би сказане, але написати її Л. не встиг.

Перша книга починається традиційним зверненням до богині Венери з проханням допомогти поетові здійснити його працю. Лише один "сміливий еллін" (тобто Епікур) насмілився кинути виклик богам. Як доказ злочинів релігійного фанатизму поет наводить драматичну історію принесення Агамемноном своєї дочки Іфігенії в жертву богам.

Викладаючи головні принципи Епікурового вчення, Л. звертається до сина свого найближчого друга Меммія, обіцяючи йому розповісти "про основи речей", тобто про весь матеріальний світ, що оточує людину:

Спершу тобі розповім
про всевишніх богів, і про небо,
Та про основу речей,
про первістки ті, що створили
Всесвіт увесь незмірений,
що ними росте, і живиться,
І, розпадаючись, знову
у них обернутися має.
Первістки ті іменуєм: матерія, або інакше
Тільця речей родовиті.
Або, уживаючи назви
Найзвичайнішої, кажем:
насіння речей і предметів,—
Бо таки й справді усякове з них
проросло сотворіння.
(Тут і далі переклад М. Зерова, І, 55—62)

Передусім Л. доводить вічність матерії, що нікуди не зникає і не твориться знову:

Перший природи закон,
що нічого на світі з нічого
Божою волею навіть
постать не могло і не може.
(І, 149—151)

Отже, знання матеріального, навколишнього світу сприятиме розумінню вічності самої матерії, до створення якої боги не мають жодного стосунку і яка сама по собі ніколи не зникає, а лише змінює форми.

Л. говорить і про те, що природу складають два єдині первні — матерія і порожнеча, і ці первні мають свої *якості,* що зумовлюють розміри, форму та вагу всіх речей. Чим більше в них пустоти, тим вони легші, і навпаки. Особливо

цікавим є висновок поета про те, що все у природі складається з найдрібніших часточок, які він називає *"елементами", "насінням речей", "першоджерелами"* та навіть *"літерами"*, маючи на увазі атоми. Тому Л. категорично заперечує гіпотези грецьких учених (Геракліта, Емпедокла, Анаксагора), котрі першоелементами світобудови вважали вогонь, воду, повітря тощо. Отже, у світі немає нічого, крім речей, складених з невидимих óкові атомів і пустоти. Свою першу книгу поет закінчує твердженням про грандіозну нескінченність Всесвіту. У цьому питанні він вигідно відрізняється від більшості грецьких філософів, котрі обмежували космос Сонячною системою.

Друга книга відкривається картиною вічного руху атомів у матерії, оскільки "зовсім спокою ніде не дано в пустоті неосяжній". Автор розповідає про безупинний рух цих "елементів", про повсякчасний процес їхнього з'єднання і роз'єднання, утворення твердих і м'яких тіл. Саме вони надають речам різних форм, чим і пояснюється багатоманітність навколишнього світу. Повертаючись до проблеми богів, Л. стверджує, що вони не беруть жодної участі в усіх творчих процесах природи.

Важливе місце в поемі Л. посідають думки про діалектичний зв'язок життя і смерті. Ніщо не може народитись у світі без того, щоби щось не померло. Нібито вмираюча восени природа відроджується навесні, а скинуте з дерев листя і пожовкла стара трава перетворюються у живильний ґрунт для молодої порості. Життя і смерть ідуть поруч, і розірвати цей процес неможливо, він у природі виявляється єдиним. У кінці з'являються сумні роздуми Л. про поступове уповільнення світового руху, що призводить до виснаження землі та наближає все людство до загибелі.

У третій книзі Л. звертається до питання про взаємозв'язок тіла, духу (тобто розуму) та душі. Він робить висновок, що всі ці субстанції перебувають у прямій залежності одна від одної, смерть тіла спричинює смерть розуму та душі. Він заперечує думку про вічне існування душі та прийняття нею після смерті людини пекельних мук, уважаючи це вигадкою, покликаною залякати смертних. Проте саме страх перед смертю породжує найстрашніші злочини:

Сором він знищує,
дружбу міцну розриває назавжди,
І благочестя порушує грубо.
Трапляється навіть,
Що і вітчизну свою,
і батьків своїх любих нерідко
Зраджував той,
кого чорна імла Ахеронта лякала.
(III, 83–86)

У четвертій книзі йдеться про функції різних органів людського тіла — зору, дотику, смаку, нюху, слуху тощо. Перед цим мислитель поставив проблему пізнання речей, у якому беруть участь різні органи. Торкається він і питання голоду та спраги, сну і сновидінь. Закінчується книга оглядом кохання і любовних стосунків людей, а також спадковості. Зокрема, Л. зазначає, що діти можуть мати велику схожість зі своїми далекими предками.

Надзвичайно цінною є п'ята книга, у якій Л. розглядає різні аспекти розвитку людського суспільства. Перед цим автор пророчить "небу, землі й небесам" неминучу загибель у якийсь нещасливий день. Л. різко пориває з міфологічними легендами про виникнення людей на Землі, зокрема з оповіддю Гесіода про зміну віків — від "золотого" до "залізного". Уявлення поета з цього приводу мають цілком наукову основу. Він стверджує, що на Землі спочатку зародилася рослинність, потім з'явилися значно складніші організми — тварини, з яких у боротьбі за виживання лишилися найпристосованіші до суворих умов життя. Л. категорично заперечує існування легендарних чудовиськ на кшталт Кентавра, Скілли чи Химери.

Врешті з'являється людина, яка спочатку жила, мов хижий звір, у печерах та хащах. Вона не знала ремесел. Прогрес починається з того часу, коли "оселі та шкіри й вогонь собі люди здобули", створили сім'ї та почали господарювати. Звертаючись до питання походження мови, Л. заперечує твердження, що хтось найрозумніший з людей "винайшов" назви речей і навчив їх людей. Мова постала з необхідності, оскільки людям потрібно було спілкуватися, розуміти один одного. Далі Л. розповідає, як люди навчилися поліпшувати життя, будувати міста, відкрили ціну золота і почали нагромаджувати його. Війни набули особливо кривавого та жорстокого характеру. А пізніше з'явилися і закони, що встановлювали певний порядок у взаєминах людей, але й пригнічували їх:

Людський рід вже до того втомився
насильством одвічним
І вже настільки знеміг від розбратів,
що сам добровільно
Гніт законів прийняв
і обмеження правил суворих.
(V, 1145–1147)

Прогрес у розвитку людського суспільства Л. пов'язує з відкриттям металів — заліза, міді, свинцю, що полегшили існування людини. Але із застосуванням металів і війни стали жорстокішими, і тут поет наводить вражаючі картини страшних боїв. Розповідаючи далі про досягнення цивілізації, Л. досить скептично оцінює їх,

оскільки вони несуть із собою багато негативного. І все ж книга закінчується прославлянням людських можливостей, численних корисних відкриттів, що їх "розум підносить до повного блиску".

Заключна, шоста, книга Л. містить описи та пояснення різних грізних явищ природи. Грім і блискавка, смерчі, зливи, виверження Етни, нищівні пошесті також стали об'єктами дослідження ученого. Це найслабша частина поеми, хоч і в ній поет досягає високої майстерності, особливо коли дає описи природи, що супроводжують усі ці явища, або вдається до порівнянь. Неспроможність Л. обґрунтувати їх науково цілком зрозуміла. Природознавство як наука ще тільки зароджувалося. Самої атомістичної теорії для пояснень явищ природи було недостатньо, та й пояснення ці найчастіше досить примітивні.

У поемі *"Про природу речей"* Л. докладно виклав учення Епікура, котрого ледве не обожнював. Він неодноразово згадує його ім'я, прославляє впродовж усієї поеми. Оскільки твори цього грецького філософа до нас не дійшли, то твір Л. виявився єдиним вагомим джерелом для детального ознайомлення з матеріалістичною філософією цього мислителя вже з часів Відродження.

Поема була написана для освіченої частини римського суспільства, у ній є досить складні думки, але відчувається намір поета ознайомити якомога більшу частину грамотного населення Риму з ученням Епікура. Якщо Л.-філософ, дотримуючись академічного стилю науковця, намагався точно довести свої концепції, то Л.-поет шукав яскраві образи та картини, щоби зробити ці думки зрозумілішими і більш доходливими. У ньому щасливо поєдналися два таланти, два генії — вченого-дослідника і художника. Як, наприклад, пояснити непідготовленому читачеві, що матерія складається з найдрібніших, невидимих óкові атомів, які до того ж безперервно рухаються? Л. удається до простого і водночас геніального прикладу, описуючи рух порошинок у промені сонця, що проникає в темне приміщення через щілину зачинених віконниць.

У подібних ілюстративних поясненнях немає застиглих образів, усі вони сповнені невпинним рухом. Дивлячись на природу очима науковця, поет зображує картини, в яких усе повсякчасно змінюється. Морські хвилі, пориви вітру, захід сонця, біг воїнів, нестримне шаленство розлюченого хижака, літ зграї птахів тощо — всі ці явища мають одне спільне: безупинний рух. Л. до тонкощів знав і розумів природу. Якесь її навіть незначне виявлення він водночас міг і аналізувати, і робити щодо нього узагальнюючі висновки. Природа для поета — джерело всього сущого. І він переконаний у кінцевій перемозі розуму, який, відкинувши забобони, може остаточно пізнати природу, навіть ті її процеси, що лишаються ще незбагненними для людини.

Загалом монументальний стиль Л. упродовж оповіді знижується, стає строкатим і різноманітнішим. На перший план часом висуваються погляди окремої особистості, котра прагне осягнути навколишній світ з допомогою власних почуттів. Простір поеми, що інколи набуває грандіозних розмірів, ніби стає то об'єктом іронії чи сатири, то приводом для смутку і думок про короткочасність життя і невмолиму смерть. Численні картини природи інколи пронизуються в Л. цими ж людськими почуттями. Зображення минулого для самого поета перетворюється на своєрідну втечу в ті найщасливіші часи, коли людина була цілком забезпечена всім необхідним самою природою, але не оцінила її щедрості. Тому коли Л. переводить погляд на сучасність, він сповнюється смутком і відчаєм. Особливо виразно це відчувається у своєрідній оповіді про природу (III, 932—962), яка, подібно до живої істоти, звертається до жалюгідної людини і дорікає їй за постійні скарги на життя і своє становище.

Окрему проблему становить мова поеми. Сам Л. чудово розумів складність поставленого перед собою завдання — написати поему про природу всіх речей, користуючись ще недосконалою, малопридатною для філософських міркувань латиною:

...учення затемнене греків
Висловить чітко латинськими віршами
важко, вважаю:

До слів нових, головне,
виникає потреба звернутись,
Надто вже бідною мова є наша,
а нових понять так багато.
(I, 136—139)

Мова Л. складна, архаїзми сусідять із сучасними йому словами та зворотами. Він любить використовувати народні звороти та вислови, окремі слова, народні приказки та прислів'я тощо. Поет першим почав створювати наукову термінологію, хоча цей процес у нього, здається, був підсвідомим. Тому лише одному поняттю "атом" відповідає в поемі близько півсотні синонімічних назв. Л. виробив надзвичайно своєрідну мову, у якій прийоми ораторського мистецтва чергуються з чіткою фіксацією певних наукових даних.

В античності художні якості і науковий зміст поеми оцінювали дуже високо, її вивчали і часто коментували. Навіть християнські вчені використовували її у своїх диспутах із захисниками

"олімпійської" релігії. Праця Л. неодноразово переписувалася за доби раннього Середньовіччя, потім на деякий час була забута. Новий спалах зацікавленості нею припадає вже на середину епохи Відродження. Ставлення до поета протягом століть змінювалося.

В Україні переклади окремих уривків поеми Л. здійснив І. Франко, значну частину її переклав М. Зеров. Повний текст був перекладений А. Содоморою й опублікований у 1988 р.

Тв.: *Укр. пер.* — Ант. л.-ра: Хрестоматія. — К., 1968; Про природу речей. — К., 1988. *Рос. пер.* — О природе вещей [лат. текст і рос. пер.]: В 2 т. — Москва-Ленинград, 1945–1947; О природе вещей. — Москва, 1958, 1983.

Літ.: Аннеткова-Шарова Г., Чекалова Е. Ант. л.-ра. — Ленинград, 1980; Васильева Т. Концепция природы у Лукреция // Вопр. философии.— 1969. — № 7; Пащенко В., Пащенко Н. Ант. л.-ра. — К., 2001; Gordon C. A. A bibliography of Lucretius. — London, 1962; Gompf L. Die Frage der Entstehung von Lukrezens Lehrgedicht. — Köln, 1960.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ЛЬЮЇС, Метью Ґреґорі (Lewis, Matthew Gregory — 9.07.1775, Лондон — 14.05. 1818, море побл. Ямайки) — англійський письменник.

Народився в Лондоні у сім'ї визначного політичного діяча. Частину дитинства провів у графстві Ессекс, у Стенстед-Холі: у великому похмурому домі, який, як згодом стверджував Л., був населений привидами. Дуже рано зацікавився театром. За спогадами родичів, після відвідання театру юний Л. з пам'яті розігрував уривки з побаченого спектаклю, дуже точно копіюючи при цьому манеру говорити кожного з акторів, котрі брали участь у виставі.

У 1790 р. Л. у віці 15 років вступив у Оксфордський університет. Перші літні канікули він провів у Парижі, і саме тут Л. вперше серйозно звернувся до літературної творчості. У вересні 1791 р. він закінчив фарс *"Епістолярна інтрига"* ("The Epistolary Intrigue"). П'єса була запропонована театрові Друрі-Лейн, але театр відмовився від її постановки. Перша невдача не збентежила автора-початківця. Він переклав декілька лібрето французьких опер, але і їх не прийняв жоден театр.

Батько ставився до літературних спроб Л. як до юнацьких забав, майбутнє свого сина він пов'язував з дипломатичною кар'єрою. За його наполяганням у 1792 р. Л. поїхав у Німеччину для вивчення німецької мови. Місцем перебування був обраний Веймар. Тут він зустрівся з Й. В. Ґете, про котрого в одному із листів написав як про "уславленого автора "Вертера". Окрім вивчення мови, Л. багато часу приділяв ознайомленню з творами ранніх німецьких романтиків — Л. Тіка, Й. К. Ф. Шиллера, В. Г. Вакенродера й ін. Творчість цих авторів справила помітний вплив і на формування творчості самого Л.

Після закінчення університету, завдяки зв'язкам батька, Л. пощастило отримати місце у британському посольстві в Голландії. У Гаазі він і закінчив роман *"Чернець"* ("The Monk"), якому судилося стати найвідомішим твором Л. Авторові в цей час було всього лише 19 років. Перше видання роману побачило світ у 1795 або 1796 р. (точна дата невідома) анонімно. Лише переконавшись, що книга здобула популярність серед читачів і прихильно зустрінута критикою, Л. зважився розкрити своє авторство при її повторному виданні. Але успіх мав відтінок скандальності, роман дуже швидко здобув репутацію книги з непристойним змістом. Невипадково С. Т. Колрідж в журнальній рецензії охарактеризував його як "роман, побачивши який в руках сина чи доньки, батьки бліднуть". Генеральний прокурор спробував притягти письменника до суду за "аморальність" його книги. Стривожений подібними звинуваченнями, Л. був змушений при наступному виданні *"Ченця"* опустити найеротичніші сцени і посилання на Біблію. Щоправда, це вже було четверте видання і переважна більшість читачів встигла познайомитись із першим варіантом роману.

Місцем дії свого роману Л. обрав Іспанію. Головний герой, чернець Амброзіо, уславився серед мешканців Мадрида як красномовний проповідник і людина неабиякої набожності. Він і сам щиро вірить у власну "святість". Але ця самовпевненість і стає для Амброзіо першим кроком до гріха. Герой несподівано розуміє, що молодий послушник, котрий виявляв до нього знаки уваги, насправді є перевдягненою дівчиною, котра пояснює свою з'яву у монастирі нездоланним коханням до Амброзіо. Чернець не витримує випробування, Матільда стає його коханкою. Потім автор повідомляє, що Матільда — посланець пекла; її завдання — пробудити в Амброзіо гріховні бажання. Під впливом Матільди монах спалахує пристрастю до однієї зі своїх юних парафіянок — Антонії. З допомогою магічної срібної палички Амброзіо проникає у дім до Антонії. Він змушений убити матір дівчини, коли та намагається захистити доньку. Після вбивства чернець поспішно втікає. Йому доводиться знову звернутися за допомогою до інфернальних сил, і, врешті-решт, Антонія опиняється в його руках. Він ґвалтує і вбиває її в одному з підземель монастиря. Про злочини ченця стає відомо, і він постає перед судом інквізиції. Амброзіо мають стратити. Він прикликає

сатану і благає врятувати його. Сатана просить в обмін душу ченця. Після деяких вагань Амброзіо погоджується. Сатана визволяє його із в'язниці, але повідомляє, що в угоді він забув згадати про строк свого життя і тому повинен відразу ж померти, після чого душа його негайно потрапить до пекла. Перед смертю Амброзіо дізнається від сатани, що вбита ним мати Антонії була його матір'ю, а сама Антонія — рідною сестрою.

Паралельно до історії Амброзіо в романі викладена історія кохання Раймонда й Агнесси. Молодятам доводиться зіткнутися з чималими труднощами. Родичі Агнесси проти їхнього шлюбу. Коли ж Раймонд намагається якось уночі викрасти дівчину, то помилково замість Агнесси умикає привид місцевого замку — Закривавлену Черницю. Черниця починає переслідувати Раймонда, і йому доводиться пережити чимало жахливих хвилин, доки на допомогу йому не приходить "Вічний жид" — Агасфер. Родичам Агнесси вдається обмовити Раймонда; повіривши їм, дівчина йде в монастир. Раймонд знаходить можливість зустрітися з коханою та відкрити їй правду. Він вирішує організувати втечу з монастиря, але випадково про це дізнається Амброзіо і повідомляє ігумені монастиря. За наказом ігумені Агнессу разом із щойно народженою дитиною замуровують в одному із монастирських склепів. Мешканці міста, дізнавшись про злочини, що кояться за мурами монастиря, вдираються в нього і звільняють Агнессу.

"Чернець" Л. належить до жанру т. зв. "готичного роману", чи "роману жахів", який виник і сформувався у творчості Г. Волпола (1717—1797) і А. Редкліф (1764—1823). Сам Л. також неодноразово вказував на зв'язок своєї творчості з творчістю цих письменників, хоча безсумнівно, що *"Чернець"* став новим етапом у еволюції жанру готичного роману. Якщо світ роману Волпола "Замок Отранто" доволі умовний і свідомо відгороджений автором від реального життя, а "таємницям" Редкліф завжди знаходиться раціональне пояснення, то у творах Л. ірреальне та жахливе існують як щось об'єктивне та безсумнівне. Причому автор *"Ченця"* показує, що джерелом жахливого може бути не лише потойбічний світ, а й вчинки самих людей. Жах викликає становище замурованої з немовлям у склепі Агнесси, сцени, в яких описується, як розлютований натовп буквально роздирає на шматки ігуменю монастиря.

Л. прагне домогтися максимального впливу своїх творів на читача. Примітною із цього погляду є відповідь письменника критикам, котрі вказували на недоречність з'яви в одній із його п'єс чорношкірих слуг. "Мені подумалося, що з'ява чорношкірих слуг внесе приємну різноманітність у п'єсу; якщо б я був упевнений, що досягну такого ж ефекту, вивівши на сцену героїню з блакитною шкірою, я неодмінно зробив би це". І в романі *"Чернець"* значна частина прийомів розрахована на те, щоби викликати у читача жах, змусити його здригнутися. Прийоми ці різноманітні, й автор вельми продумано поєднує їх. Так, іноді він розповідає про події з безпристрасністю документаліста, в інших випадках вони подаються через призму емоцій героя. Особливо вдало Л. використовує прийом контрасту. Різкі, контрастні протиставлення можна відшукати на будь-якому з рівнів змісту роману. Мирний початок книги, що нагадує початок галантного роману, вочевидь дисонує з характером наступних подій, але водночас відтінює жахливих характер цих подій. Скептичне ставлення Раймонда до оповідань про привидів надає більшої достеменності жахові героя, коли він за велінням долі зустрічається з одним із них.

Після публікації роману *"Чернець"* творчі інтереси Л. перенеслися у царину драматургії. За період з 1796 до 1812 р. він створив 18 п'єс. Найбільший успіх у глядачів здобула п'єса *"Привид замку"* ("The Castle Spectre"), що витримала близько 60 постановок на сцені театру Дрюрі-Лейн. П'єса в дечому схожа на *"Ченця"*, автор намагається використати тут низку прийомів, що виявилися вдалими для жанру роману. Головний герой, Осмонд, який колись убив брата, щоби заволодіти його титулом, живе у похмурому замку, наповненому прихованими переходами і потаємними підземеллями та населеному привидами. Він сподівається, що шлюб із юною Анджелою полегшить його муки совісті. Але в Анджели вже є коханий, юний герцог Нортумберлендський. Боротьба з Осмондом закінчується перемогою закоханих. До того ж з'ясовується, що брат Осмонда, законний володар замку і титулу, він же батько Анджели, живий, хоч і був змушений переховуватися в одному з підземель замку протягом шістнадцяти років.

Л. також видав кілька збірок балад і коротких оповідань — *"Страшні оповідання"* ("Tales of Terror", 1799), *"Дивовижні історії"* (Tales of Wonder", 1801) і *"Романтичні історії"* ("Romantic Tales", 1808). У збірці *"Дивовижні історії"* було опубліковано декілька балад юного і тоді ще нікому не відомого шотландського письменника В. Скотта.

У 1817 р. Л. відвідав Ямайку, де були плантації його батька. На зворотному шляху він занедужав на жовту лихоманку і помер.

Тв.: Lewis M. G. Life and Correspondence: In 2 vols. — London, 1839.

Літ.: Соловьева Н. А. У истоков англ. романтизма. — Москва, 1988; Killen A. M. Le roman terrifiant. — Paris, 1923; Peck L. F. Life of M. G. Lewis. — Harvard, 1961.

В. Ганін



ЛЬЮЇС, Сінклер (Lewis, Sinclair — 7.02.1885, Соук Сентр, шт. Міннесота — 10.01. 1951, Рим) — американський письменник, лауреат Нобелівської премії 1930 р.

Палке почуття до рідної країни не перешкоджало Л. висловлювати про неї гірку правду. Його називали "розсердженим американцем", а про самого себе він казав: "Я люблю Америку, але вона мені не подобається".

Його письменницька кар'єра тривала чотири з лишком десятиліття, була насичена напруженою працею; він написав понад два десятки романів, том новелістики, працював як публіцист і драматург. Злети чергувалися у нього зі смугами "спаду"; пора його слави та розквіту припадає на міжвоєнні роки, це воістину "золотий вік" американської літератури. Разом із Е. Хемінґвеєм, В. Фолкнером, Т. Вулфом, Дж. Стейнбеком, Дос Пассосом він сприяв тому, що американський соціальний роман здобув у цей час міжнародне визнання. Декілька його романів виділяються як "вершинні". Це *"Головна вулиця"*, *"Беббіт"*, *"Ероусміт"*, *"Елмер Ґентрі"*, *"Енн Віккерс"*, *"У нас це неможливо"*, *"Ґідеон Пленіш"*, *"Королівська кров"*. Вони становлять льюїсівський "канон", зберігають і до сьогодні актуальність, приваблюючи реалізмом, дотепністю та сатиричним блиском.

Ці твори внутрішньо пов'язані темою, предметом зображення, іноді місцем дії; часом — "наскрізними" героями. Їхній автор — своєрідний літописець "середньої верстви". Він наділений здатністю в насмішкувато-іронічній, іноді сатирично забарвленій манері змальовувати сірі будні міщанства, стандартизоване "масове" суспільство. Письменник охопив навдивовижу широку сферу: Америку ділових кіл, контор, редакцій, рекламних бюро, церков, науково-дослідних інститутів, театрів і готелів. Наука, бізнес, релігія, філантропія, вища освіта, тюремна система, політика — все викликало його пильне художнє зацікавлення.

Л. народився у сім'ї провінційного лікаря. У дитинстві цей рудий підліток нічим особливо не вирізнявся, був тендітним, незграбним, помітно відставав у спорті й іграх, зате потай від навколишніх віршував і жадібно поглинав книги. Середовище, яке його формувало, менш за все було здатне стимулювати в ньому письменницький талант. У його родині середнього достатку панував дух здорового практицизму, і згодом, коли Л. став уже професійним письменником, земляки дивилися на нього як на людину, зайняту справою малошанованою. Але саме в Соук Сентрі виявляється генеза багатьох мотивів і тем зрілого Л. Письменник добре знав середній Захід, його людей, історію, краєвиди. Тут виросло чимало героїв його книг, звідси почалася їхня дорога до великих міст.

Закінчивши Оберлін-коледж, Л. навчався в Йєльському університеті (1903—1907), де за ним утвердилося прізвисько "Ред" (тобто "червоний"). Причиною тому слугувало не лише його руде волосся, а й радикальні переконання. На початку 10-х рр. він певний час був членом соціалістичної партії. Перш ніж стати письменником, Л. пройшов корисну школу газетно-журнальної, репортерської та редакторської роботи. Він багато їздив по країні, поповнював запас життєвих спостережень, засвоював навички літературної праці, звикав писати швидко, оперативно. Журналістика наклала відбиток на його стиль, фактографічний, зрозумілий, хоча й дещо сухуватий, позбавлений вишуканості. Його шлях до слави не був простим. Близько десяти років Л. витратив на романи й оповідання, що не вивищувалися над середнім рівнем.

Широке визнання у США, а потім у Європі Л. здобув з виходом роману *"Головна вулиця"* ("Main Street", 1920). Цей твір, який сам письменник вважав своєю "головною книгою", вразив читачів новизною і масштабністю. Він продовжив усталену в Америці (у Марка Твена, Х. Гарленда, Ш. Андерсона й ін.) традицію критичного, реалістичного зображення провінційного життя. Він надав своїй оповіді великої сили узагальнення, завдавши удару живучому міфові про "ідилічну провінцію", населену "добрими і милими обивателями". У центрі роману — історія Керол Кеннікотт, юної жінки, котра вийшла заміж за лікаря і приїхала у провінційне містечко Ґофер Прері, де вона задихається в обстановці нудьги та міщанської банальності. Усі спроби Керол Кеннікотт оживити, "реформувати" побут Ґофер Прері зазнають невдачі, наштовхнувшись на дружний опір консервативно налаштованих обивателів. У романі окреслювався характерний для багатьох книг Л. конфлікт особистості та суспільства вузьколобих міщан, ворожого до проявів індивідуальності й "інакодумства". Письменник показує "бунт" Керол проти Ґофер Прері, проти Головної вулиці, яка уособлює застійливий дух цієї американської "окурівщини". Водночас Л. зображує "бунт" Ґофер Прері проти непокірної молодої жінки, котра зрештою змиряється зі своїм оточенням. Серед мешканців Головної вулиці як постать найтиповіша вирізняється Віл Кеннікотт, чоловік Керол. Цей "середній американець", людина твереза, працелюбна, постає під пером Л. як живий символ політичного конформізму.

Славу Л. утвердив роман *"Беббіт"* ("Babbitt", 1922), у якому продовжено тему *"Головної вулиці"*;

об'єктом зображення стає "середня верства". Місто Зеніт, у якому відбувається дія, з населенням у 300 тисяч мешканців, "менше, ніж Нью-Йорк, але більше, ніж Гофер Прері", таке ж типове і водночас безлике, як і центральний персонаж роману Джордж Ф. Беббіт. Йому судилося стати одним із головних художніх відкриттів усієї творчості Л.

Торговець нерухомістю, міщанин до самих кісток, обиватель, як дві краплі води схожий на тисячі таких самих, як і він, 42-річний Беббіт — наочний приклад стандартизації індивіда. Все його запрограмоване існування підпорядковане інерції; у думках, міркуваннях, емоціях, звичках, навіть в одязі — в усьому він дотримується стандартів, уподібнюючись до безлічі схожих на нього близнюків. Беббіт — законослухняний конформіст, апологет "американізму", людина з "твердими республіканськими поглядами", еталон благопристойності та престижного матеріального стандарту. У нього зовні щаслива родина, двоє дітей, рахунок у банку, дім, машина, впевнене становище у середовищі таких самих, як він, ділків. Але навіть Беббіт не може вдовольнитися подібною долею. Роман, майже позбавлений сюжету, будується на зображенні судомних спроб Беббіта вирватися з рутини прісного побуту, поринути в "чоловічі" радощі. Але "бунт" героя, як і у випадку з Керол Кеннікотт, завершується капітуляцією. Герой не витримує суспільного "остракізму". Під час страйку в Зеніті Беббіт стає до лав захисників власності, вступає у реакційно-"патріотичну" антиробітничу організацію — Лігу чесних громадян.

В образі Беббіта, ім'я котрого стало прозивним, письменникові вдалося відобразити масовий, типовий феномен. Цей "стовідсотковий американець" наладований цілим набором "абеткових істин" беббітизму, що охоплюють усі сфери життя — від кулінарно-гастрономічної до політичної. Він переконаний, що Сполучені Штати — земний рай, що Зеніт — найкраще з міст, що треба "знищувати, як змій", усіх "довговолосих суб'єктів", соціалістів, робітничих лідерів і радикальних університетських професорів, котрі зазіхають, як він гадає, на його добробут. Беббіт, котрий механічно відтворює кліше масової белетристики, позбавлений самостійного мислення. Але при цьому "герой" не перетворений на пласку карикатуру. Він залишається живою людиною, і письменник співчуває йому.

Надалі Л. продовжив свої пошуки нових різновидів беббітів, дослідження беббітизму як соціально-психологічного явища, використовуючи при змалюванні героя безліч дрібних деталей, значущих подробиць, що стосуються світу речей, аксесуарів американського побуту і сервісу. Завдяки цьому вимальовувався разючий контраст поміж матеріальним добробутом героя і його духовною вбогістю. Л., і в цьому його велика заслуга, вловив і художньо відобразив те, що сьогодні соціологи та філософи окреслюють поняттями: "масове суспільство", "відчуження особистості", "дегуманізація і стандартизація".

У *"Головній вулиці"* та *"Беббіті"* сформувався і художній метод Л., у якому добросовісний опис побуту поєднується із сатиричною загостреністю. У цих двох романах були ніби "запрограмовані" основні мотиви, теми, типологія всієї наступної творчості письменника.

Водночас письменник настійливо прагнув протиставити беббітизмові інші моральні первні: творчість, подвижництво, героїзм. У центрі роману *"Ероусміт"* ("Arrowsmith", 1925), удостоєного Пулітцерівської премії, — антибеббітівський характер. Мартін Ероусміт — талановитий лікар, котрий став дослідником, якому належить подолати чимало перешкод, бо його оточують ділки від науки. Міцний природний первень допомагає Ероусмітові вберегтися від спокус примарного успіху (що занапастив його літературного тезка Мартіна Ідена); на різних етапах життєвого шляху герой знаходить опору в чесних дослідниках, таких, як Готліб, Сонделіус, Террі Вікет і, звісно ж, у його вірній подрузі Леорі. Роман Л., у написанні якого йому допомагав відомий мікробіолог П. де Крайф, автор популярної книги "Мисливці за мікробами", стоїть біля витоків важливої для літератури нашого століття теми, пов'язаної з долею вчених та зображенням їхньої праці.

Продовжуючи традиції антиклерикальної сатири Марка Твена, Л. написав свій знаменитий роман *"Елмер Ґентрі"* ("Elmer Gantry", 1927), у центрі якого сатирично забарвлений образ священика, "торговця спасінням". Л. показує, як діяльність деяких священнослужителів перетворюється у відверте гендлярство, у вульгарний бізнес. Елмер Ґентрі — це сучасний американізований Тартюф, озброєний архіновою технікою "ловлення душ" із допомогою різноманітних прийомів: від газетного "паблісіті" до радіопроповідей.

20-ті рр. — найплідніше десятиліття у творчості Л. Його романи, що здобули широку популярність не лише у США, а й особливо у Європі, відкрили мільйонам зарубіжних читачів невідомі їм образи Америки. У своїй промові на врученні Нобелівської премії з літератури у грудні 1930 р., запально названій: *"Страх американців перед літературою"*, Л. енергійно виступив на захист реалістичного, соціально-критичного мистецтва. У ній Л. ототожнив себе з плеядою митців на чолі з Т. Драйзером, котрі зривали покрови лицемірства та підривали апологетичні міфи.

Шлях Л. впродовж двох наступних десятиліть був відзначений різкими перепадами: твори сильні, яскраві чергувалися з явно невдалими, художньо маловиразними. Він по-своєму відгукнувся на драматичні потрясіння в пору "червоних тридцятих", про що свідчить його роман *"Енн Віккерс"* ("Ann Vickers", 1933), у центрі якого ще один "ероусмітівський" характер. Енн Віккерс — жінка вольова, енергійна — бере участь у суфражизмі, рухові за жіноче рівноправ'я, а потім знаходить своє покликання у боротьбі за гуманізацію тюрем. Найсильніші, хвилюючі сторінки роману пов'язані із зображенням її праці в жіночій в'язниці Копперхед-Ге: картини побоїв, принижень людської гідності, сцена страти негритянки Ліл Хезекайн сповнені великої викривальної сили.

Л. судилося стати одним із піонерів антифашистської теми в літературі США. Публікація його знаменитого роману, афористичний заголовок якого *"У нас це неможливо"* ("It Can't Happen Here", 1935) був полемічним викликом лібералам, які не вірили в реальність фашистської загрози, стала сенсацією. Він мав потужний резонанс, не лише літературний, а й суспільний. Критики називали його "романом-бомбою". Це був особливий жанровий різновид, роман-попередження, що набув розвитку в літературі XX ст. (у Дж. Лондона, Г. Веллса, Р. Мерля, К. Чапека й ін.). Л. поєднав у ньому політичний памфлет з утопією, а дію екстраполював на найближче майбутнє. В образі Беза Віндріпа Л. створив їдку, навдивовижу проникливу сатиру на американізованого "фюрера", профашистського диктатора, котрий діє з допомогою воєнізованих банд "миттєвих хлопців", що нагадують гітлерівських штурмовиків. При цьому варто було Віндріпові прийти до влади, як обіцяний ним "земний рай" обертається на пекло, починається дике переслідування інакодумців та опозиціонерів, зате процвітають великі ділки. Він показує, як у кризові історичні періоди, граючи на економічних труднощах, спритно використовуючи зброю соціальної демагогії, випливають на поверхню спритні профашистські "народні вожді". Хвилювала Л. і загроза комунізму в Америці, про що свідчив його роман *"Блудні батьки"* ("Prodigal Parents", 1938).

У роки Другої світової війни письменник став на тверді антифашистські позиції. У кіносценарії *"Буря на Заході"* (1943) Л. у формі прозорої алегорії показав розгром фашистського блоку силами антигітлерівської коаліції. У радіопромові *"Письменник, митець і світ"* Л. закликав майстрів культури твердо протистояти "коричневій" загрозі. У сатиричному романі *"Гідеон Пленіш"* ("Gideon Planish", 1943) Л. змальовує кар'єру беббітоподібного політикана, спочатку викладача провінційного університету, потім — гастролюючого лектора, редактора, професійного філантропа, "суспільника", здатного лише маніпулювати набором політичних кліше. Ця нікчемна людина відчуває себе у своїй стихії "у світі демагогічних гасел, ліберальних думок і штампованих фраз про демократію". Засуджуючи расизм у гостросюжетному, насиченому драматичними колізіями романі *"Королівська кров"* ("Kingsblood the Royal", 1947), Л. ставить проблему громадянської совісті. Він змальовує образ "середнього американця", ветерана війни Нійла Кінгсблада, котрий випадково дізнається, що він на 1/16 негр, і обнародує це "страшне" відкриття. Зіткнувшись із ганебною расовою дискримінацією, він жертвує своїм добробутом і стає борцем за людську гідність.

В останні роки Л. знову пережив творчий спад (романи *"Богошукач"*, 1949; *"Світ такий широкий"*, 1951), покинув США і поїхав у Європу, в Італію, де й помер. Академічна критика у США недооцінює Л., дорікаючи йому за "перебільшення" та "згущення барв", тобто ігноруючи специфіку сатири.

Тв.: *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 9 т. — Москва, 1965.

Літ.: Біографія Сінклера Льюїса // Всесвіт. — 1962. — № 6; Гіленсон Б. Про реалізм Сінклера Льюїса // Всесвіт. — 1959. — № 6; Гиленсон Б. А. Америка Синклера Льюиса. — Москва, 1972; Гиленсон Б. А. Синклер Льюис. — Москва, 1985; Денисова Т. Н. Совр. амер. роман. — К., 1976; Денисова Т. Н. Головною вулицею з Сінклером Льюїсом // Роман і романісти США XX століття. — К., 1990; Льюис Синклер. Библ. указ. — Москва, 1985; Мендельсон М. О. Амер. сатир. проза XX века. — Москва, 1972; Vidal Gore. The Sinclair Lewis Romance // The New York Review, October, 1992. — Vol. XXXIX. — № 16.

Б. Гіленсон

М

Маарі
Май Карл
Майрінк Ґустав
Максимович Десанка
Макферсон Джеймс
Мак'явеллі Нікколо
Малерб Франсуа
Малларме Стефан
Мандельштам Осип Емілійович
Мандзоні Алессандро
Манн Генріх
Манн Томас
Маргарита Наваррська
Маріво П'єр Карле де Шамблен де
Марінетті Філіппо Томмазо
Маріно Джамбаттіста
Марло Крістофер
Маро Клеман
Мартен дю Ґар Роже
Мартінсон Харрі
Марціал Марк Валерій
Маршалл Алан
Маха Гінек
Махтумкулі
Махфуз Абд аль-Азіз Нагіб
Мачадо-і-Руїс Антоніо
Маяковський Володимир Володимирович
Мейлер Норман
Мелвіл Герман
Мелорі Томас
Мельничук Аскольд
Менандр
Менсфілд Кетрін
Мердок Айріс
Мередіт Джордж
Меріме Проспер
Метерлінк Моріс
Міллер Артур
Міллер Генрі
Мілош Чеслав
Мільтон Джон
Місіма Юкіо
Містраль Ґабріела
Мітчелл Марґарет
Міцкевич Адам
Моем Вільям Сомерсет
Мольєр
Монтале Еудженіо
Монтень Мішель
Мопассан Ґі де
Мор Томас
Моравіа Альберто
Моріак Франсуа
Морріс Вільям
Моррісон Тоні
Моруа Андре
Моует Фарлі
Музіль Роберт
Мурасакі Сікібу
Мутанаббі
Мюссе Альфред де

МААРІ (автонім: Абу-ль-Ала Ахмед ібн Абдулла ібн Сулейман ат-Танухі — 973, селище Мааррат ан-Нуман, Сирія — 1057, там само) — арабський поет-філософ.

Творчість М. — не лише одна з вершин середньовічної арабської поезії, а й своєрідний синтез складної та строкатої духовної культури Халіфату. У його поглядах складно переплелися впливи античної думки, мусульманських раціоналістичних учень, філософсько-релігійної доктрини шиїтської секти ісмаїлістів і мусульманського правовір'я. Водночас його творчість підсумовує довгий шлях розвитку арабської філософської лірики від песимістичних сентенцій доісламських поетів і елегій Абу-ль-Атахії до роздумів про плинність життя у панегіриках аль-Мутанаббі.

М. народився у сирійському селищі Мааррат ан-Нуман у сім'ї мусульманського богослова. Сліпий з дитинства, він усе ж таки зміг вивчити філософію, богослів'я та мусульманське право, арабську граматику, стародавню поезію й інші науки, тобто опанувати всім комплексом знань, обов'язковим для освіченого мусульманина того часу. Його твори свідчать про ерудицію, вони насичені різноманітними ремінісценціями зі староарабських легенд, Корану та хадисів. Більшу частину життя геніальний сліпець прожив "в'язнем подвійної тюрми" — сліпоти та добровільного заслання, причому в його дім сходилися шанувальники й учні з усіх кінців мусульманського світу, а багато освічених людей листувалися з ним.

Окрім двох збірок віршів, М. є автором багатьох наукових трактатів із різноманітних галузей знань і послань науково-літературного характеру. На жаль, лише деякі з-поміж них збереглися до нашого часу. Найбільшу цікавість викликає *"Послання про прощення"* ("Рісалат аль-гуфран"), яке певними особливостями сюжету схоже на жанр видіння європейської середньовічної літератури. *"Послання про прощення"* створене автором у 1033 р. у відповідь на лист богослова та літератора Ібн-аль-Каріха, в якому той висловив свої думки з питань догматики з ортодоксальних позицій.

"Послання про прощення" розпочинається серією іронічних компліментів на адресу Ібн аль-Каріха за його "благочестя" та "близькість до Бога". Далі йдеться про подорож Ібн аль-Каріха у потойбічний світ і змальовується життя в раю, змальовується сатирично на основі буквального сприйняття тексту Корану. Виявляється, після смерті та воскресіння Ібн аль-Каріх потрапив у Долину Віддяки, де довго страждав від спеки та спраги, очікуючи на вирішення своєї долі. Ще в земному житті він приберіг документ, який підтверджував його добрі вчинки, і, опинившись перед брамою раю, він проштовхується через натовп страждальців і читає хвалебні вірші райському охоронцеві Ридвану.

Почергово Ібн аль-Каріх веде переговори з дядьком пророка Хамзою, з його двоюрідним братом Алі і, нарешті, зі самим Мухаммадом, але пророк вимагає від нього документа, де було би сказано, що той розкаявся й отримав відпущення гріхів. Урешті-решт після довгої тяганини Ібн аль-Каріх отримав від "Великого дивану" свідоцтво про каяття, а Мухаммад приклав свою печатку. У раю, як і в земному житті, Ібн аль-Каріх бачить несправедливість, багато хто потрапив сюди через "недогляд", а інших пропустили на певних умовах. Він зустрічає там багатьох доісламських поетів, причому всі вони виявилися прощеними і потрапили в рай на підставі тих чи інших вказівок Корану чи хадисів, цитатами з яких і граматичними міркуваннями М. майстерно оздоблює текст, створюючи ілюзію як його строгої академічності, так і своєї абсолютної ортодоксальності.

Як і герой "Божественної комедії" Данте, Ібн аль-Каріх також здійснює мандрівку в пекло, де розмовляє з дияволом-іблісом. Ібліс ставить йому ряд ущипливих запитань, які опосередковано критикують коранічні уявлення про потойбічний світ.

Вірші поета зібрані у двох книгах: *"Іскри із кресала"* ("Сакт аз-занд") і *"Обов'язковість необов'язкового"* ("Лузум ма ла яль зам", або, коротше, "Аль-Лузумійят"). Юнацькі вірші книги *"Іскри із кресала"* (панегірики, елегії, самопохвали) носять ще традиційний характер, у них виразно прослідковується вплив аль-Мутанаббі й інших поетів класичного періоду. Панегірики, адресовані офіційним особам, мають ознаки вченості, але їм уже притаманна та яскравість образів, яка буде визначальною для всіх його поетичних творів. У самопохвалах поет за традицією прославляє свій рід і власні чесноти. Елегії (на смерть матері та деяких друзів), написані з великою філософською глибиною, містять невеселі роздуми про людську долю.

Найбільш викінчені у філософському та поетичному планах вірші М. ввійшли у збірку *"Обов'язковість необов'язкового"*, яка цілком справедливо вважається вершиною арабської філософської лірики. Назву збірки можна витлумачити двояко: деякі критики припускають, що мається на увазі обов'язковість висловлених у віршах думок для автора та їхня необов'язковість для інших людей, інші ж пояснюють заголовок використанням у збірці необов'язкової рими.

Коло питань, які хвилюють М., широке та різноманітне, але домінуючі теми його лірики — соціальна несправедливість, гріховність кожної

людини і суспільства в цілому, зло та страждання як непереборний закон буття, таємниця життя і смерті. Кожен рядок лірико-філософських медитацій М. пронизаний напруженим трагізмом, його думка сповнена болючих контроверз:

Віра і безвірство...
Сунна і Коран...
Біблія жидівська...
Біблія в християн...
В кожного народа
Є свята брехня...
І нікому правда
Просто не сія!

(*"Віра і безвірство..."*, пер. А. Кримського)

Гнівлива зневага до світу поєднується в його свідомості з любов'ю до людей, звинувачення переростає у співчуття, а мізантропія — у пристрасний заклик до справедливості, до захисту знедолених; спроба раціоналістичного осягання світобудови змінюється відчуттям влади хаосу, і з усіма духовними пошуками неодмінно сусідить сумнів. Життя уявляється поетові вервечкою безкінечних страждань. Його повсякчас гнітить думка про світове зло, несумісне з божим усемилосердям.

Розмірковуючи про "основні питання буття" — про добро та зло, про моральний обов'язок людини, про справжню віру, про таємницю життя та смерті, поет мовби перебирає різноманітні доктрини, нічого не абсолютизуючи, все пропускаючи через горнило розуму та сумніву. Правовірний мусульманин за вихованням, М. інколи доходить до крайніх форм вільнодумства, за що навіть отримав прізвисько "зиндика" (єретика). Його лірико-філософські роздуми пронизані почуттям глибокого невдоволення моральним станом суспільства, відчуттям самотності людини у ворожому їй світі; але істину поет вбачає лише у внутрішньому вдосконаленні, у служінні людям, у ненасильстві.

Поетичний стиль М. передає напружений драматизм думки, кожен рядок його віршів — завершений афоризм. Поет полюбляє поєднувати протилежні поняття: життя — смерть, радість — страждання, молодість — старість і т. д. В одному рядку зіштовхуються контрастні пари, уява рухається від поняття до його протилежності, причому своєрідна симетрія поетичного рядка мовби об'єднує несумісні первні в єдине гармонійне ціле.

Безперечним є величезний талант М., надзвичайно великою є роль цього філософа та поета, котрий завершив цілу епоху розвитку арабської класичної літератури та синтезував у своїй творчості найвищі досягнення різноманітної та строкатої арабської середньовічної культури.

Українською мовою ряд віршів М. переклав А. Кримський.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Кримський А. Твори. — К., 1972. — Т. 1. *Рос. пер.* — Стихотворения. — Москва, 1971; Страницы жизни.— Ереван, 1978; Стихотворения. — Москва, 1979; Избранное. — Москва, 1990.

Літ.: Гибб Х. А. Р. Арабская л.-ра: Классический период. — Москва, 1960; Крачковський И.Ю. Аль-Мутанабби и Абу-ль-Ала // Крачковский И. Ю. Избр. соч.: В 6 т. — Москва–Ленинград, 1956.— Т. 2; Кримський А. Троє вчених поетів X–XI вв. // Кримський А. Твори. — К., 1972. — Т. 1; Крымский А. Е. Арабская л.-ра в очерках и образцах.— Москва, 1911; Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика (втор. пол. VIII–XI в.) — Москва, 1983; Солодов В. Абу-л-Аля Маарийский. — Москва, 1903; Ал-Фахури Х. История арабской л.-ры: В 2 т. — Москва, 1959–1961; Фильштинский И. М. Арабская классическая л.-ра. — Москва, 1965; Шидфар Б. Я. Абу-ль-Ала аль Маарри. — Москва, 1985; Шидфар Б. Абу-ль-аля — великий слепец из Маарры // Абу-ль-Аля аль Маарри. Избранное. — Москва, 1990.

За І. Фільштинським



МАЙ, Карл (May, Karl — 25.02.1842, Гогенштайн-Ернстґаль — 30.03.1912, Радебеуль, побл. Дрездена) — німецький письменник.

М. народився в сім'ї ткача, змінив низку професій, був учителем, репортером, але всесвітньої слави зажив як автор пригодницьких романів.

Перші твори М. виходили під різними псевдонімами і йшлося в них про життя народів Сходу та Далекого Заходу. В основу оповідей покладено особисті спостереження письменника, його авторську манеру вирізняють "жваві та природні описи, легкий стиль".

У 1899–1900 рр. М. вперше побував на Сході, а в 1908 р. — в Америці. Враження, отримані під час мандрівок, лягли в основу багатьох романів. Поєднання захопливих епізодів боротьби та проповіді норм християнської моралі, чергування стрімких гонитв із сентиментальними сценами, вплив передовсім на емоції читача — все це дало вагомі підстави зарахувати М. до розряду тривіальних письменників, представників літературного кітчу, але водночас зробило його одним із найчитаніших авторів у Європі межі XIX–XX ст. Палкими прихильниками М. стали юні читачі. У романах М. їх приваблювали передовсім сильні та безстрашні герої, такі, як Віннету і його "білий" друг Могутня Рука. Не могла не викликати поваги й зворушлива дружба Товстого Джеммі та Довгов'язого Деві, яка неодноразово випробовувалась у преріях Далекого Заходу.

Романи М. містять і достатній пізнавальний елемент. У них автор оповідає про культуру інді-

анських племен Північної Америки, яка зазнала варварського знищення у період колоніальних воєн. Але саме цикл романів про Далекий Захід у період нацистського панування використовувався фашистською пропагандою як приклад для підтвердження ідеї переваги білої раси, створення культу надлюдини (Übermensch). Водночас такі твори М., як *"Ардістан і Джиністан"* ("Ardistan und Dschinistan", 1909) та *"І мир на Землі"* ("Und Friede auf Erden", 1904) замовчувались, позаяк їхній пацифістський і антирасистський зміст суперечили нацистській ідеології.

Книги М. мають успіх і сьогодні. Зібрання його творів нараховує 70 томів, його романи перекладені 25 мовами.

Світову популярність М. здобули передусім такі його твори, як *"Через пустелю"* ("Durch die Wüste", 1880), цикл про Віннету ("Winnetou", 1893, 3. Bd.), *"Скарби Срібного озера"* ("Der Schatz im Silbersee", 1890). Біографічний та літературний інтерес становить автобіографія *"Я"* ("Ich. Mein Leben und Streben", 1910).

Тв.: *Рос. пер.* — Виннету — вождь апачей. — Москва, 1991; Белый брат Виннету. — Москва, 1992.

Л. Дудова



МАЙРІНК, Ґустав (Meyrink, Gustav — 19.01.1868, Відень — 4.12.1932, Старнберг) — австрійський письменник.

Народився 1868 р. у єврейській дрібнобуржуазній родині. Після закінчення торговельної академії у Празі працював у банку. З 1903 р. співпрацював у гумористичних віденських часописах "Сімпліціссімус", "Любий Августин". М. — автор збірок новел *"Гарячий солдат"* (1903); *"Орхідеї"* (1904); *"Кабінет воскових фігур"* (1907), об'єднаних у тритомник *"Чарівний ріг німецького обивателя"* ("Des deutschen Spießers Wunderhorn", 1913), а також збірників *"Лілова смерть"* (1913); *"Кажани"* (1916).

Своєрідність його мистецтва безпосередньо пов'язана з поетикою пізнього німецького романтизму, зокрема із творчістю Л. А. фон Арніма, Е. Т. А. Гофмана, а також із "поезією жахів" Е. По, Б. д'Орвільї, В. де Ліль Адана і Ш. Бодлера. Прозаїк культивував мистецтво "дивної історії" з привидами та жахами. У ньому промовляло почуття відчаю бідного інтелігента, чесної, відданої своєму ремеслу маленької людини, дух і внутрішні цінності котрої не спроможні проявитися за часів кризи; вона почувається самотньою, приреченою на страждання, оточеною холодними примарами, лемурами, демонами та підступними сатанинськими силами. Світ посейбічний страшив М. своєю незрозумілістю, дійсність для нього — жахливий і чудернацький примарний світ. Письменник рятувався втечею в ірреальне, прагнучи в лабіринті окультного віднайти істинне буття, віддавався роздумам аскета або мислив як фанатик, що напружено дошукується виходу з тісного кола речового світу, чужого свободі.

М. був одним із тих письменників, хто на початку XX ст. відчув небезпеку, приховану в наукових відкриттях. Тогочасну позитивістську науку М. уподібнив до капіталістичного підприємництва, глузуючи з винахідників та експериментаторів. У притаманній йому гротесковій манері він намагався звести природничі науки і техніку (яку він називав то самообманом людства, то втіленням злих надчуттєвих сил) до абсурду, переконуючи, що вдаваний володар природи — лише її сліпий раб, несвідома жертва.

Роки Першої світової війни М. відобразив як страхітливе видіння кінця світу (роман *"Зелений лик"* — "Das grüne Gesicht", 1916). Засобами художнього втілення цих настроїв і їхнього подолання слугували митцеві переважно іронія, пародія, глум, які доводять все реальне до неймовірного ступеня гротесковості.

Творчість М. слід розглядати в руслі літературної традиції т.зв. "празької школи" німецькомовної літератури (Р. М. Рільке, Ф. Кафка, Ф. Верфель та ін.) з притаманним цій школі тяжінням до гротеску, прискіпливою увагою до внутрішнього світу особистості, що опинилася перед лицем грандіозних історичних катаклізмів, своєрідним сплавом пізнаваного, конкретно топографічно окресленого празького колориту з космічним масштабом художнього узагальнення. Прага перетворюється у творах М. на своєрідну модель капіталістичного світу. Предметом їдкої насмішки постає держава з її бюрократією, продажними політиками, фінансовими магнатами тощо. Крім того, у творах письменника самобутнім способом відобразилося те відчужено апокаліптичне світобачення, яке притаманне кращим зразкам експресіонізму та сюрреалізму. М. досяг синтезу цих двох напрямів. Реальність у звичному, буденному її розумінні зливається з фантазією і сном, з міфами та легендами урбаністичного фольклору, переростаючи у жахливу фантасмагорію нелюдського буття, на яке прирікає особистість капіталістичне місто. Саме у цій думці, у цьому світовідчутті закорінена вся поетика жаху у творах М., і саме ця думка, це світовідчуття виправдовують усю складну, часом громіздку конструкцію його творів.

М. часто порівнюють із Кафкою, котрий у своїх фантастичних побудовах значно далі відхо-

дить від локальної конкретики. У М. натомість, попри всю містичність і окультність, зриміше і конкретніше постає реальність, з якої виростає феномен "празького гротеску".

Жанр найвідомішого роману М. *"Голем"* ("Der Golem", 1914) можна означити як філософсько-поетичну притчу. Його герой — дивакуватий гравер-реставратор Атанасіус Пернат чи то живописує свої сни, чи то насправді переживає таємниче перетворення у Голема, штучну істоту, виліплену з глини за людською подобою якимсь рабином (аби мати помічника) ще наприкінці XVI — на поч. XVII ст. За легендою, Голем з'являється в місті кожні тридцять три роки. Коли Големові до рота рабин вкладав пергамент з таємничими знаками, той оживав, але під вечір рабин виймав пергамент і Голем перетворювався у бездушного боввана. Ця легенда слугує лише канвою, по якій М. плете сюжет, показуючи життя не лише празького єврейського гетто, а й духовний стан усього навколишнього світу.

З'явившись 1915 р. у продажу, роман *"Голем"* миттєво розійшовся. Твір було двічі екранізовано у Франції та Німеччині. Фільми німецьких експресіоністів ("Носферату", "Кабінет доктора Калігарі") зараховують до шедеврів світового кіно.

"Голем", що сприймався передусім як феномен розважального мистецтва, до якого свого часу сучасники зараховували твори Гофмана, По, М. Шеллі, вважаючи їх низькопробними белетристами, перекладено майже всіма європейськими мовами, видруковано нечуваними тиражами. Спершу книжка сприймалася як символ "літератури жахів". Однак істинне значення роману відкрилося лише з часом. Нині *"Голем"* з повним правом зараховують до кращих зразків німецькомовної прози. У 1933 р., через рік після смерті письменника, гітлерівці разом із книгами Г. Гайне, Г. Манна та інших відомих письменників спалили і роман *"Голем"*, автор якого в одному зі своїх оповідань з неймовірною провидницькою силою майже за двадцять років до приходу А. Гітлера до влади передбачив появу павучої свастики в Європі.

Тв.: Рос. пер. — Ангел западного окна. — К., 1994; Голем. Вальпургиева ночь. Белый доминиканец. — К., 1994; Волшебный рог бюргера: Рассказы. Зелёный лик: Роман. — Москва, 2000; Голем. — С.-Петербург, 2004; Кабинет восковых фигур. — С.-Петербург, 2004; Избранное. — С.-Петербург, 2004; Зелёный лик. — С.-Петербург, 2004.

Літ.: Каминская Ю. VIVO, или Жизнь Густава Майринка до и после // Майринк Г. Избранное. — С.-Петербург, 2004; Каминская Ю. Густав Майринк и его роман "Зелёный лик" // Майринк Г. Зелёный лик. — С.-Петербург, 2004.

За Т. Денисовою та Г. Сиваченко



МАКСИМО́ВИЧ, Десанка (Максимовић, Десанка — 16.05.1898, с. Рабровіце — 11.02.1993, Белград) — сербська письменниця.

Народний поет Югославії, дійсний член Сербської Академії наук та мистецтв, почесний громадянин Крагуєваца, лауреат численних літературних премій. Нагороджена орденом Республіки та Золотим вінком 1-го ступеня. Їй присвячене свято поезії у Валеві та Бранковині. При цьому М. направду є добрим поетом, вірші її далекі від кон'юнктурної "офіційної лірики", а життєвий шлях виглядає цілком звичним.

М. народилася в сім'ї шкільного вчителя, людини обдарованої: він писав поезії для дітей і п'єси для юнацтва. Добрим оповідачем була і бабуся: саме вона відкрила для маленької онуки світ народних казок і пісень. Не дивно, що в М. рано прокинувся смак до письменництва.

Дитинство і юність її проминули в с. Бранковина. У родині було семеро дітей, а Десанка — старша серед них, тому невдовзі після вступу у Валевську гімназію вона почала підробляти — давала приватні уроки. Особливо важко родині довелося після ранньої смерті батька — 1914 р. він помер від тифу. Для М. (і це позначиться у її поезії) дуже важливим було почуття спорідненості, зв'язку з предками. Можливо, тому вона пішла слідами батька — стала вчителькою. У 1919 р. родина переїхала у Белград, і М. вступила у Белградський університет. Після його закінчення як стипендіат поїхала у Францію, навчалася у Сорбонні на відділенні загальної історії мистецтв, написала дисертацію про Жанну д'Арк. Повернувшись на батьківщину, викладала в гімназії, вивчала російську мову, перекладала і продовжувала писати.

Перші поезії М. з'явилися друком під час її навчання в університеті. Спочатку — у журналах, газетах, антологіях, а в 1924 р. вийшла перша книжка, названа досить невибагливо — *"Поезії"* ("Песме"). У ній фактично немає прохідних віршів та учнівських спроб. Немає і "сирого" матеріалу, стихійного "виливу почуттів", який чомусь заведено вважати "жіночою лірикою". М. поталанило зробити те, що поетам-початківцям вдається рідко: її перша книга — не "начерки", не шкіци, а радше вступ. Вступ гострий, рішучий: якщо писати — то про головне, про те, що хвилює. Значно пізніше М. скаже: "Замолоду я чітко бачила у навколишньому непереборну суперечність: з одного боку — безбережність вічності, з другого — швидкоплинність, тлінність усього, що створюється людьми та природою... Сьогодні, озираючись на все,

написане мною, я розумію, що гостре відчуття цієї суперечності й становило осердя моєї поезії".

Суперечність потребує вирішення, розриву протистоїть відчуття зв'язку — зв'язку між вічним і минущим, людиною та навколишнім світом, що відходять і залишаються. "Такі близькі часом світи, один від одного далекі", що смертна людина раптом виявляється причетною до вічного:

> Чорна людина йде
> вгору зеленим шляхом
> і перших розквітлих зірок
> торкає плечима...

Але відчуття єдності, що охоплює людину, швидкоплинне, як спалах, як мить осяяння. А потім знову навалюється самотність, від якої більшість ховається за суєтою повсякдення чи звично її не помічає.

Душа поета — осердя суперечностей, що його оточують. Лірична героїня М. — одночасно "одна із" (продовжувачка роду, мешканка села чи просто людина з усіма її людськими проявами) і "не така, як усі". Вона сприймає все гостріше й *не так* і сама знає це: "Я йду дорогою життя, в душі у мене люстро — як душа, тепле, мов осика, трепетне, як джерело, прозоре та сріблясте". Що більше ударів падає на люстро, то міцнішим і яснішим воно стає. Люстро це передовсім відображає характер самої героїні, в якому крихкість та ранимість поєднуються з послідовністю та незламністю.

Утім, послідовність вирізняє не лише героїню, а й авторку. Збірки, які М. встигла видати до війни: *"Зелений витязь"* ("Зелени витез", 1930), *"Бенкет на лузі"* ("Гозба на ливади", 1932), *"Нові поезії"* ("Нове песме", 1936) — найкраще тому підтвердження.

Не втрачено, не забуто нічого зі знайденого у першій збірці. Продовжує відшліфовуватися форма, наближена до народної пісні з її плавним ритмом та численними повторами. Описи стають більш живописними, барви набувають яскравості, традиційні порівняння та метафори слугують тлом для яскравих і несподіваних зворотів:

> Липи в сукнях тішаться яскравих,
> злотна крона дуба сяє владно,
> у своїх обіймах тут криваві
> дикі лози лісового в'яза
> мов до смерті задушити ладні.

Пору шкіців змінює пора етюдів: дедалі більше відтінків, півтонів, і те, що здавалося пласким, набуває об'ємності. Дві теми, ледь зачеркнуті в першій книзі, стають замалим не центральними.

> Всім потрохи роздай, не оминувши нікого,
> І часом не наступи на ящірку чи стоногу,—

життєвий принцип героїні М. Це душевна щедрість, готовність і здатність віддавати те, без чого їй важко уявити своє життя. Поділитися теплом душі чи шматком хліба, щедро обдарувати когось своєю молодістю — для неї це речі одного порядку. По-іншому, напевне, і не буває у людей, чиї серця "ранимі всім на світі". Тому їй такі близькі "пасажири третього класу" (зб. *"Поет і вітчизна"* — "Песник и завучај", 1946), котрі "поважають чужу бідність і чужі рани". Вони готові вислухати, підбадьорити, допомогти.

Але ніхто не допоможе, коли перед тобою чистий аркуш паперу. Особливо, коли здається, що починаєш повторюватись і все давно написане іншими, що "звістка, яку несеш... не нова, що істин великих... світові не відкрити". У такі хвилі й запитуєш себе: "Задля чого?" Запитань у ранніх книгах М. загалом більше, аніж відповідей. Але відповіді рано чи пізно з'являються, а на зміну сумнівам приходить впевненість у правильності обраного шляху.

> Тільки в бога поезії
> Ласку й любов заслужила.

Лише слово "тільки" насторожує. Особливо, коли з'являється вдруге:

> Я на поміч гукала щосили.
> Тільки птах відгукнувся до мене...

Творчі здобутки йдуть пліч-о-пліч із життєвими втратами: під час Другої світової війни загинули родичі М. Відчуття самотності, що з'являється вже в ранніх збірках, загострюється, сприйняття світу стає дедалі трагічнішим (зб. *"Поет і вітчизна"*; *"Бранець снів"*, 1960; *"Говори потиху"*, 1961). Поету видається, що світ змінився не на краще: "двері, які ведуть до неба, зірвані з завіс", "розбито заповітну схованку душі", й зостається вірити у "незворотність і розлуки біля води", у "ріку забуття та її безконечність". Усе стає хистким, нетривким, прекрасне перетворюється у ниці. Одна лише природа незмінна, досконала та добра до людини: зорі та зірниці зцілюють, наче терпкий мед, небеса манять увись. У ті миті, коли рвуться найсокровенніші зв'язки, рятує усвідомлення своєї спорідненості, кревної єдності з природою. "Дзиґарі, що йдуть в осерді землі", б'ються з пульсом в одному ритмі, а думки стають "розквітом зелені весняної".

У кожної людини, і М. тут не виняток, трапляються в житті моменти "тиші", "зупинки", коли виникає необхідність озирнутися, переосмислити пройдений шлях. У людей мистецтва цей момент переоцінки часто є спонукою до з'яви несподіваних творів. У 1964—1976 рр. М. видала збірки *"Вимагаю помилування. Лірична суперечка Поета із Законником царя Душана"*

(“Тражим помиловање. Из лирске дискусије с Душановим закоником”) та *“Літопис нащадків Перуна”* (“Летопис Перунових потомака”), які посутньо відрізняються від усього, створеного досі. Збірки, які правильніше було б назвати циклами, написані на основі істрико-фольклорного матеріалу, що якоюсь мірою визначило їхні особливості. Композиційна побудова циклів пов’язана з наявністю певного сюжету, хай навіть дуже умовного. Ключові поетичні образи-лейтмотиви походять з народної традиції. У “літописі” поряд з людьми діють боги (в тім числі “Ісус, нащадок Перуна-бога”) і казкові персонажі, “нечиста сила”. Але навіть працюючи з несподіваним матеріалом, М. залишається вірною собі: її цікавлять не стільки історичні події, скільки ставлення до них людей, емоції, які вони породжують. Особиста, “приватна” людська історія для неї важливіша, ближча, зрозуміліша. Тому неминуче її “повернення на круги свої”, у сучасність, до ліричної героїні.

Останні твори — завжди підбиття підсумків, особливо, коли автор усвідомлює, що вони останні. Ще раз про світ, ще раз про себе: все ті самі теми, дедалі новіші відтінки. Поет зостається поетом, і коли “набагато ближчі незримі”, ніж ті, кого він бачить, і коли

кров... наче в термометрі ртуть,
опускається нижче нуля,
і вище її вже ніяк не вернуть.

Останні книги: *“Вірші з Норвегії”* (“Песме из Норвешке”, 1976), *“Нічия земля”* (“Ничија земља”), *“Слово про кохання”* (“Слово о љубави”, 1983), *“Бабине літо”* (“Михољско лето”, 1987), *“Фестиваль слів”* (“Сајам речи”, 1987) — пора звітів, пора відповідей та нових запитань, що неминуче постають перед людиною, допоки вона живе, допоки вона творить.

М. популяризувала сербо-хорватською мовою зарубіжну літературу, в т.ч. українську поезію. Переклала поезії “Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!”, “Іван Підкова”, “Заповіт”, “Мені однаково, чи буду”, “Минають дні, минають ночі”, “Чи ми ще зійдемося знову?”, “Сонце заходить, гори чорніють” та ін. Шевченкові твори, що ввійшли у збірку “Кобзар” (Белград, 1969). Зробила більшість перекладів до першої в Югославії збірки творів Лесі Українки “Ломикамінь” (Белград, 1971). У перекладацькому доробку М. — твори І. Франка, М. Рильського, Л. Костенко. У 1966 і 1981 рр. була в Україні, відвідала Київ, Львівщину. За переклади творів Лесі Українки М. присуджена премія ім. Івана Франка (1982). Окремі твори М. переклали Д. Павличко, І. Світличний, Р. Лубківський, В. Гримич, З. Гончарук, В. Лучук, О. Сенатович, В. Моруга, Л. Петик, М. Рябчук, О. Шевченко.

Тв.: Укр. пер.— Казка про Коротковічну. — К., 1968; [Вірші] // Всесвіт. — 1973. — № 2; [Вірші] // Всесвіт. — 1978. — № 5; [Вірші] // Гончарук З. Злагода. — К., 1981; [Вірші] // Світовий сонет. — К., 1983; [Вірші] // Літ. Україна. — 1983, 26 травня; [Вірші] // Поклик. — К., 1984; [Вірші] // Київ. — 1984. — № 12; [Вірші] // Всесвіт. — 1985. — №9; Лірика. — К., 1985; Таємниця старого гнома. — К., 1985; [Вірші] // Світличний І. У мене — тільки слово. — Харків, 1994. *Рос. пер.* — Стихотворения. — Москва, 1971; Избранное. — Москва, 1977; Слово о любви. — Москва, 1988.

Літ.: Є. П. [Пащенко Є. М.]. Десанка Максимович // Слов’янське літ.-во і фольклористика. — 1975. — В. 10; Лубківський Р. Десанка Максимович // Всесвіт. — 1978. — № 5; Лубківський Р. Пісня про людське серце // Максимович Д. Лірика. — К., 1985; Митропан П. Музика слова // Всесвіт. — 1970. — № 11.

І. Розова



МАКФЕ́РСОН, Джеймс (Macpherson, James — 27.10.1736, Рутвен, графство Інвернес — 17.02.1796, м. Белвілл, там само) — шотландський письменник.

Народився у Шотландії, в сім’ї фермера, здобував освіту в університетах Абердина й Единбурга. У 1758 р. опублікував героїчну поему в шести піснях *“Мешканець гірської Шотландії”* (“The Highlander”). У 1759 р. М. познайомився з Дж. Хоумом, котрому показав написані ним перші фрагменти з *“Оссіана”* — *“Смерть Оскара”*. У 1760 р., заручившись підтримкою Дж. Хоума та Х. Блера, відомого автора, котрий належав до “цвинтарної” школи поезії, М. опублікував *“Фрагменти древньої поезії, зібрані в гірській Шотландії та перекладені з гельської мови”* (“Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gallic or Erse language”). Зацікавлення примітивізмом, народною поезією, нехтування обов’язковими класицистичними канонами спричинили бурхливий сплеск особливої уваги до гельських, чи кельтських, частин Великобританії, до пам’яток майже забутої культури. Почалося т. зв. “кельтське” відродження. Біля витоків цього руху стояв відомий поет-сентименталіст Т. Грей.

У 1756 р. Грей закінчив поему “Бард”, яка вважається одним із його кельтських творів. Сюжет цієї невеличкої поеми буквально пронизаний історією. У її центрі — велетенська постать сивобородого барда, котрий стоїть на самотній скелі й оповідає про героїчні справи предків. Поет-пророк, котрий провіщає загибель норманської раси, — сам бард, єдиний, хто врятувався з клану бардів, які загинули в битві біля Кемлена. Його трагічне для норманів пророцтво

вигадливо переплітається зі сценами, закарбованими у свідомості короля Едварда, війська якого брали участь у кривавій сутичці. "Бард" Ґрея справив посутній вплив на М. і все кельтське відродження.

Першою вільною обробкою *"Оссіана"* була поема М. Коміна "Оссіан у країні юності" (1750). Однак на європейську поезію справили вплив саме *"Поеми Оссіана"* (1762) М. як літературні варіанти народної творчості. Саме нагадування про те, що існували пам'ятки гельської культури, викликало хвилю ентузіазму та зацікавлення, підігрітих літературними авторитетами, у даному випадку Х. Блером, автором поеми "Могила", значним вченим і збирачем старовинної поезії. М. здійснив подорож Шотландією, збираючи матеріали для *"Фінґала"*, старовинної епічної поеми в шести книгах ("Fingal: An Ancient Epic Poem"), котра з'явилась у 1762 р. Чимало сучасників вважали, що це був автентичний переклад М. епічної поеми Оссіана, сина Фінна (чи в цьому варіанті Фінґала), яка належала до далекої і "темної" історії Шотландії. Друга епічна поема *"Темора"* ("Temora", 1763) з'явилася зразу ж за першою. Ці твори викликали сенсацію; патріотично налаштовані шотландці, натхненні відкриттям такого скарбу власної культури, високо оцінили обидві поеми.

Після опублікування *"Поем Оссіана"* літературна кар'єра М., по суті, закінчилася. Його переклад "Іліади" викликав гостру критику й назавжди вирішив його подальшу поетичну кар'єру. Йому належить декілька книг з історії та політики: "*Вступ до історії Великобританії та Ірландії"* (1771), *"Історія Великобританії від Реставрації до початку правління Ганноверської династії"* (1775), *"Права Великобританії, спрямовані проти претензій Америки"* (1776), *"Коротка історія опозиції під час останньої сесії Парламенту"* (1779).

"Поеми Оссіана" М.— це цикл ліро-епічних оповідей, що включають твори різного обсягу й об'єднані спільним героєм Фінґалом, королем держави Морвен на заході Шотландії. Його резиденцією є замок Сельма. Окрім *"Фінґала"*, у перший том входять поеми: *"Комала"*, *"Битва з Каросом"*, *"Війна Іністони"*, *"Битва біля Лори"*, *"Конлат і Кутона"*, *"Картон"*, *"Смерть Кухуліна"*, *"Латмон"*, *"Ойтона"*, *"Крома"* та ін. У другий том, окрім *"Темори"* (у восьми книгах), включені *"Катлін із Клути"*, *"Суль-мала з Лумону"*, *"Кат-лода"*, *"Ойна-морул"*, *"Кольнадона"*. Автором поем М. "вважав" старшого сина Фінґала (III ст. н.е.), воїна і барда Оссіана.

У поемах величезна кількість подій, нагромаджених у позірному безладі, нерідко головний зміст уривається оповіддю про незначні та дрібні події. Тематика нагадує середньовічний рицарський епос — це війни, які ведуться або проти скандинавів, або проти незаконних загарбників трону, а також кохання. Окрім війн, зображені сцени полювання, бенкети, воїнські розваги, велика увага приділяється кодексу рицарської честі. Найбільшим благом вважається смерть на полі бою за вітчизну. Ця смерть оспівується бардами.

Характери героїв надзвичайно суперечливі, причому суперечливість, вочевидь, зумовлена пізнішими нашаруваннями літературних впливів і джерел. Вирізняючись неймовірною відвагою, волею та силою, воїни можуть несподівано розчулитися і заплакати, вони легко схиляються до меланхолійних медитацій, чутливі та ніжні. Дружини та наречені героїв можуть ділити з ними всі злигодні воїнських виправ, спорядившись у важкі рицарські обладунки та не полишаючи їх ні під час полювання, ні на полі бою. Водночас вони також чуттєві й легко ранимі, помирають від кохання, від туги за втраченим коханим.

В епічних поемах, крім духа Лоди, немає жодних богів, які б, як у гомерівському епосі, втручалися в життя героїв. Невипадково ця постать вельми умовна: це дух, безтілесний привид. Герої Оссіана живуть у нематеріальному світі, тут зовсім немає деталей побуту, немає описів начиння, їжі, напоїв. Але *"Поеми Оссіана"* вигідно відрізняються від своїх попередниць — епічних поем — надзвичайним ліризмом. Оповідач-бард Оссіан, учасник боїв і свідок подвигів героїв, — літописець історії. Розповідаючи про своїх одноплемінників, він ділить з ними їхні радощі та горе, втрати і здобутки. Величезний і розмаїтий емоційний світ героїв *"Поем Оссіана"*. Вони розповідають про свої почуття, переживання, думки, допомагаючи сучасному читачеві уявити їхній внутрішній духовний світ. Головний настрій, який домінує в усіх оповідях, смутний, меланхолійний, повитий тугою і, навіть, скорботою.

Загальний характер оповіді увиразнюється пейзажними замальовками, зробленими з натури. М. багато подорожував по Шотландії, і його картини природи — легко впізнавані шкіци рідної шотландської природи: похмурі скелі та гори, пустельні, вкриті лісами чи зовсім голі ущелини, в яких ховаються косулі, лані, олені; туман і хмари, болота й озера; зіткане хмарами небо, по якому пролітають тіні загиблих героїв, що їх оплакує бард. Часто на небі з'являється блідий місяць, похмуре, примарне світло якого відповідає загальному колориту картини.

Поезія М. була представлена як переклад стародавньої поезії. Особливість поетичної структури — у використанні ритмізованої прози, яку сам М. називав "мірною прозою". Мірна проза була вільною від обов'язкових норм версифікації, наділена простотою та дохідливістю і під-

тримувала віру в автентичність перекладу. У мірній прозі було чимало складних епітетів і родових відмінків у значенні епітетів. Особливо високо оцінив *"Поеми Оссіана"* Х. Блер у "Критичних міркуваннях про поеми Оссіана" (1763): "Коли Гомер вирішує бути зворушливим, він сильний, але Оссіан виявляє цю силу значно частіше і творіння його значно глибше позначені печаттю чулості. Жоден поет не вміє краще за нього захопити і розчулити серце. Що ж стосується передання почуттів, то перевага на боці Оссіана. Воістину вражаюче, до якої міри герої нашого грубого кельтського барда перевершують людинолюбством і чеснотами не лише Гомера, а й освіченого та вишуканого Вергілія". До когорти прихильників М. належали Дж. Х'юм і А. Сміт. Слава Оссіана докотилася й до континенту, де Ф. Г. Клопшток, Й. К. Ф. Шиллер і Й. В. Гете приєдналися до хору тих, хто славословив автора *"Поем Оссіана"*. Гете цитував Оссіана на сторінках "Страждань молодого Вертера", роману, який поряд з *"Оссіаном"*, належав до улюблених книг Наполеона.

Поміж тим, *"Поеми Оссіана"* в Англії мали і серйозних супротивників, котрі доводили, що М. не міг перекласти поем Оссіана, позаяк не існувало оригіналів. Приводом для сумніву в автентичності була й участь Кухуліна як героя у першому томі поем. І справді, в історії ірландців і шотландців було чимало спільного, вони довго зберігали свої національні риси завдяки тому, що римське завоювання не торкнулося ні тої, ні іншої країни. Ці країни перебували в постійних контактах, і можна припустити, що найдревнішим джерелом оссіанівських легенд є все ж таки Ірландія. Суперечки тривали впродовж низки десятиліть, у 1797 р. була створена спеціальна комісія, котра після восьми років копіткої праці представила звіт, який мало що прояснив у долі М.

Популярність *"Поем Оссіана"* була величезною. У 1768 р. *"Оссіан"* був покладений на музику і виконаний в Хеймаркеті. У 1769 р. Дж. Х'юм, відомий автор "Дугласа", запозичив у *"Оссіана"* імена, образи й елементи сюжету для створення драми "Фатальне викриття". З цього моменту починається активна діяльність багатьох драматургів. Серед них Дж. Е. Хавард, котрий написав поему "Облога Темори" (1773). Популярність М. зростала. У 1866 р. М. Арнольд у своїх лекціях про кельтську літературу підкреслював надзвичайну свіжість і силу макферсонівської поезії.

Прозовий переказ російською мовою *"Творів Оссіана..."*, здійснений 1792 р. з французької Є. Костровим, був поширений і в Україні, про що свідчить зокрема неодноразове звертання до оссіанівських мотивів Т.Шевченка (лист до Б.Залеського 6 червня 1854 р.; повість "Близнецы"). І. Франко назвав М. "прабатьком романтичної школи", котрий "залишив свій слід на літературному колориті цілої епохи". *"Твори Оссіана..."* в Україні перекладали та переспівували російською мовою українські культурно-освітні діячі та вчені В. Капніст, О. Силабовський, Р. Чаморський, українською мовою переклав О. Навроцький. Український і російський фольклорист М. Цертелєв порівнював їх із українськими думами. Кілька уривків з поем М. переклав П. Карманський.

Тв.: *Рос. пер.*— Поэмы Оссиана. — Ленинград, 1983.

Літ.: Левин Ю.Д. Оссиан в русской л.-ре. — Ленинград, 1980; Маслов В.И. Оссиан в России [Библиография]. — Ленинград, 1928; Шевченко О. Л. О роли фольклора в становлении англ. романт. поэзии // Вопр. л.-ры. Метод. Стиль. — К., 1975.

Н. Соловйова



МАК'ЯВЕ́ЛЛІ, Нікколо (Machiavelli, Niccolo — 3.05.1469, Флоренція — 22.06.1527, там само) — італійський письменник і політичний діяч пізнього Відродження.

Народився у Флоренції, в сім'ї юриста, вже в підлітковому віці сформувався як переконаний прибічник республіканської демократії. У 1498 р. його обрали секретарем другої канцелярії Флорентійської синьйорії, відав військовими та дипломатичними справами республіки. Намагався замінити армію кондотьєрів (найманих полководців) народним ополченням, випередивши ідею французьких якобінців, але не встиг утілити свій задум. У 1512 р. Медічі захопив владу у Флоренції. М. ув'язнили та піддали тортурам. Звільнився 1513 р., після чого виїхав до свого маєтку Сант-Андреа поблизу Сан-Кашано, де провів багато років у самотині та письменницькій праці. У 1525 р. повернувся у Флоренцію.

Спадщина М. розмаїта: політичні й історичні трактати, вірші, поеми, новели, комедії. Трактат *"Державець"* ("Il principe", 1513) презентує політичну та наукову прозу Відродження. Сучасні літературознавці означують жанр цього твору як антиутопію, оскільки тут знаходять свій розвиток найтрагічніші й антигуманніші ідеї XVI ст., коли країна переживала період політичного й економічного занепаду, а чужинці захоплювали міста Італії, грабували її пам'ятки, хоча водночас захоплювалися нею та зазнавали її впливу. М. шукав "правдиво реалістичних шляхів" виходу з кризи; порятунок батьківщини він вбачав у "сильній колективній волі", яку міг, на його переконання, сформувати лише вольовий

і мудрий державець. М. не вірив у провіденційний сенс суспільного розвитку, він вірив у соціальну закономірність та в особистість, здатну творити історію.

М. не приймав уседозволеності, але вважав, що державець має право "показати в крайньому випадку декілька застрашливих прикладів", і буде в цьому милосерднішим за тих, "хто через свою надмірну поблажливість дозволяє розвинутися безладові, що спричинює грабунки та вбивства". Від безладу "страждає ціла громада", а кара державця "падає на окрему людину". Для М. "загальне добро" було найвищою цінністю.

Громадянськість М. іноді прибирала фанатичних форм, він був готовий виправдати будь-які жертви, принесені для загального добра, держави, батьківщини. При цьому М. гостро відчував дистанцію між абсолютним і відносним ідеалами людини та державця. Нерідко розділи його книги починаються словами: "Похвально було би бути добрим і чесним...", але він одразу ж переходить до міркувань цілком протилежних. "Ви мусите знати, що боротися можна подвійно: один спосіб боротьби — це закони, другий — сила; перший властивий людині, другий — звірові. Та позаяк, одначе, першого часто недостатньо, доводиться звертатися до другого". М. виправдовує двоєдушність державця, якому іноді доводиться багато обіцяти, а опісля ухилятися від виконання обіцяного; виправдовує він і відмову від попередніх переконань, якщо того вимагають інтереси державної цілісності. Одне з важливих мистецтв управління, за *"Державцем"*, — вміння лавірувати поміж знаттю та простим народом, постійно враховувати взаємну роз'єднаність і ненависть станів. Не забуті й "видатні таланти у будь-якому мистецтві" — М. радить державцеві не нехтувати цим суспільним прошарком.

Книга М. мала після виходу гучний успіх; траплялося, що її забороняли, але слава її була непроминальна. З'явився термін "мак'явеллізм", що означав цинізм у політиці, вседозволеність та двоєдушність. Це було справедливим тільки частково, адже автор *"Державця"* виправдовував політичний цинізм лише "в крайньому випадку" і ніколи не вбачав у ньому здійснення ідеалу, а лише суворий спосіб захиститися від жорстокої реальності.

М. є також автором новел *"Бельфаґор-архідиявол"* ("Belfagor-archidiavolo"), *"Життя Каструччо Кастракані з Луки"* ("Vita di Castracani die Lucca"), а також комедій *"Андрія"* ("Andria"), *"Кліція"* ("Clizia") і *"Мандрагора"* ("Mandragora"). Усі три комедії М. написав між 1513 і 1520 рр. Комедія *"Мандрагора"* належить до найкращих творів італійської комедіографії. Сюжет її походить з бокаччівських новел, але розробка зовсім інша, ренесансний оптимізм витісняється сумною іронією, у якій відчутна і соціальна сатира.

Початок традиційний: Каллімако пристрасно закоханий у Лукрецію, дружину старого доктора-правника на ім'я Ніча. Старому Нічі хочеться мати спадкоємця, але дітей у них з Лукрецією немає. Усім трьом стає в пригоді Лігуріо, своєрідний "професійний шахрай", котрий за гроші продає свої хитромудрі вигадки. Лігуріо й вигадує історію з цілющим коренем мандрагори. Перевдягнений лікарем закоханий Каллімако розігрує намічений план. Він пропонує старому Нічі дати дружині настоянку мандрагори, котра вилікує безплідність Лукреції, але слід пам'ятати про отруйні властивості мандрагори — вип'є жінка цю настоянку, і перший, хто зійдеться з нею, помре впродовж восьми днів. Старий Ніча не хоче помирати, але Каллімако пропонує докторові-правнику ще один план: можна привести в спальню Лукреції першого зустрічного чоловіка — нехай він потім вмирає. Ніча охоче погоджується на очевидну зраду дружини,— адже це "для родинного добра". Доктор права сам вводить у покої дружини випадкового зустрічного, яким, звісно ж, виявляється перевдягнений Каллімако.

У цій комедії характерів до найцікавіших належать і священик брат Тімотео, котрий умовляє молоду жінку вчинити подружню зраду "задля родинного добра", і сама Лукреція, котра недарма носить ім'я легендарної римлянки, відомої рідкісною цнотливістю. Лукреція — чесна, відкрита натура. Спочатку вона відмовляється здійснити гріховний акт із цнотливості, потім — з міркувань людяності: вона не хоче стати вбивцею невинної людини, ким би та не була. І все ж вона піддається на вмовляння чоловіка, матері, ченця-сповідника й поступається. Дізнавшись від Каллімако, що ніякої мандрагори немає, а, отже, нікому не загрожує смертельна небезпека, Лукреція стає коханою Каллімако вже не задля родинного добра, а для душі. Автор наче залишає глядачеві самому судити про реальне життя та його компроміси. Дослідники відзначають новизну характерів у *"Мандрагорі"* шахрай Лігуріо схожий на шекспірівського Яго, він такий самий цинік та сріблолюбець. Водночас він чимось випереджує і підприємливого Фіґаро. Лицемірний брат Тімотео — прообраз мольєрівського Тартюфа.

Праці М. з історії звернені до римської античності та подій сучасності. Найбільш цікаві серед них *"Міркування з приводу першої декади Тіта Лівія"* ("Discorsi sopra la prima decadi Tito Livio", 1513–1521) та *"Флорентійські хроніки"* ("Istorie florentine", 1521–1527). М. вважається одним із найблискучіших стилістів італійської прози: стиль його сухий, точний і водночас зберігає жвавість повсякденної мови.

Українською мовою трактат М. *"Володар"* переклав М. Островерха, а уривки *"Флорентійських хронік"* — М. Берданосов.

Тв.: Укр. пер. — Володар. — Львів, 1934; Історія Флоренції // Хрест. з історії середніх віків. — К., 1952. — Т. 2; Флорентійські хроніки. Державець. — К., 1998. *Рос. пер.* — Избр. соч. — Москва, 1982; История Флоренции. — Ленинград, 1987; Государь. — Москва, 1990.

Літ.: Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итал. л.-ра зрелого и позднего Возрождения. — Москва, 1988; Донцов Д. Передмова // Макіявель М. Володар. — Львів, 1934; Соколов В. В. Очерки философии эпохи Возрождения. — Москва, 1962.

І. Полуяхтова



МАЛЕ́РБ, Франсуа (Malherbe, François — бл.1555, Кан — 16.10.1628, Париж) — французький поет.

Народився у дворянській сім'ї. Батько працював у місцевому магістраті. У 1576–1586 pp. М. був секретарем герцога Ангулемського. По смерті герцога жив то у Провансі, то у Нормандії. У ранніх поезіях відчутний вплив "Плеяди". Поетичні твори цього часу попервах не були помічені. Становище змінилося у 1605 р., коли М. був представлений кардиналом дю Перроном королю Генріху IV. Король призначив його камергером і своїм придворним поетом. За Людовіка XIII М. отримав посаду скарбника Франції. Його старість була потьмарена загибеллю сина під час дуелі.

Генріх IV намагався встановити в країні режим абсолютної монархії. М. повністю підтримував короля. Він оспівав його в знаменитій *"Оді Королю Генріху Великому на щасливе й успішне завершення Седанської виправи"* ("Ode au Roi Henri le Grand...", 1606): "Наш королю повновладний, безберега міць твоя!" В останньому відомому творі — *"Оді на виправу Людовіка XIII для придушення заколоту в Ля-Рошелі"* ("Ode au Roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochellois", 1628) М. знов оспівує короля, на цей раз Людовіка XIII, за якого поет обіймав високу державну посаду скарбника Франції. М. значною мірою наслідував П. Ронсара, він був ліричним поетом, писав сонети й пісні. Але, на відміну від Ронсара, улюбленим жанром М. є не сонет чи пісня, а ода, яка стала завдяки поетові першим опрацьованим жанром класицизму. М. визначив коло тем оди (оспівування абсолютизму вимагає вибору великих тем і поет знаходить їх у центральних політичних подіях Франції), коло персонажів (королі та полководці), композицію (порядок розповіді про події), мову.

Крім оди, М. опрацював жанр стансів, який він запровадив у французькій літературі. Першим віршем, що зробив його відомим, були станси *"Співчуття панові Дюпер'є з нагоди смерті його доньки"* ("Consolation à Duperier", 1598–1599). У стансах кожна строфа містить у собі певну закінчену думку.

Творчий доробок М. невеликий за обсягом. Ш. Сент-Бев влучно зауважив, що всі його вірші можна прочитати за півгодини. М. не визнавав праці за натхненням, вважаючи, що справжня поезія виникає внаслідок тривалої роботи і доброго знання правил поетичної творчості. Багато сил він витрачав на пошуки потрібного слова, того порядку слів, який сприйматиметься як єдино можливий. "Створивши поему на сто рядків чи написавши промову на три аркуші, треба відпочивати десять років", — казав М., підкреслюючи, що заняття літературою — це важка праця, яка потребує чималих знань.

Свої уявлення про те, що повинен знати поет, які поетичні правила враховувати, М. виклав у трактаті *"Коментарі до Депорта"* ("Commentaire sur Desportes", 1600). У цьому трактаті він піддав гострій критиці поезію Депорта, котрий був послідовником Ронсара й інших поетів "Плеяди". Тут же міститься перший виклад теорії класицизму.

М. висунув один із провідних принципів класицизму — принцип дохідливості (clarté). Поетичний твір має бути зрозумілим кожній освіченій людині, а не лише вузькому колу близьких поетові людей, у ньому має бути якомога менше особистого і якомога більше загальнозначущого. З цією метою слід уникати образів, які можуть мати не одне, а декілька тлумачень. Необхідно звільнити поетичну мову від латинізмів, що затемнюють зміст твору. З цих позицій М. критикував Ронсара, його "темний стиль". Не приймав він і використання Ронсаром просторічних слів, діалектизмів тощо.

Принцип дохідливості покладено в основу багатьох часткових вимог М. щодо поезії. Так, задля дохідливості поет повинен вміти вкласти кожну думку в окремий рядок і не розривати її переносом кінця думки в наступний рядок. М. був проти поетичної гри римами. Поезія має звертатися до розуму. Вона не розважає, а повчає. Малербівський принцип дохідливості був ранньою формою раціоналізму — підґрунтям художнього методу класицизму. З ним співвідносяться принцип суворості стилю (sobriété), низка поетичних правил (заборона перенесення — enjambement, зяяння — hiatus тощо).

Українською мовою окремі вірші М. переклав М.Терещенко.

Тв.: Укр. пер. — Пастораль // Всесвіт. — 1961. — №3; [Вірші] // Сузір'я франц. поезії. — К., 1971. — Т. 1. *Рос. пер.* — [Стихотворения] // Европ. поэзия

XVII в. — Москва, 1977; [Стихотворения] // Колесо Фортуны: Из европ. поэзии XVII в. — Москва, 1989.

Літ.: Виппер Ю. Б. Полит. лирика Малерба // Филол. науки. — 1965. — № 2; Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во франц. поэзии начала XVII в. — Москва, 1967.

В. Луков



МАЛЛАРМЕ́, Стефан (Mallarmé, Stéphane — 18.03. 1842, Париж — 9.09.1898, Вальвен) — французький поет.

Народився у сім'ї службовця. У п'ятирічному віці втратив матір. Виростав мрійливою дитиною. У віці 10 років його віддали у пансіон, а потім у ліцей міста Санса, де він і почав віршувати.

1861 р. М. відкрив для себе "Квіти зла" Ш. Бодлера. 1863 р. поїхав в Англію, там одружився. Згодом отримав диплом викладача англійської мови. Повернувся у Францію, де викладав англійську мову в колежах Турнону й Авіньйону. У 1871 р. отримав призначення у Париж.

Друкуватися почав з 1862 р. У 1866 р. М. опублікував у "Сучасному Парнасі" десять віршів, серед них *"Вікна"*, *"Блакить"*, *"Морський вітер"*, у яких помітний вплив Бодлера та "парнасців". Як і Бодлер, М. почуває відразу до вульгарної дійсності. Порятунок від неї він вбачає в поезії, у прагненні до невідомого та безкінечного. Вірші цього періоду по-парнаському камерніші, витонченіші, вишуканіші, ніж бодлерівські.

Невдовзі М. почав мріяти про книгу, що вмістила б увесь його поетичний досвід. Він прийшов до думки, яку з повною визначеністю сформулює лише в 1891 р., відповідаючи на анкету Ж. Юре: "Світ створений для того, аби врештірешт втілитись у чудовій книзі". Першим задумом такого масштабного твору стала символістська драматична поема *"Іродіада"* ("Hérodiade", 1867—1869). Твір залишився у фрагментах. Постать Іродіади, чистої та холодної, котра прагне уникнути будь-якого зіткнення з життям, символізує недосяжність краси, до якої лине митець.

У 1865—1866 рр. М. написав поему *"Пообідній відпочинок фавна"* ("L'Après-midi d'un faune", 1876). Поема надихнула К. Дебюссі на створення оркестрової прелюдії (1892). Фавн протиставлений Іродіаді й доповнює її. Він сповнений чуттєвого трепету, але водночас усе на Землі для нього "темне", він сумнівається в реальності навколишнього світу. Ці два твори ознаменували перехід М. до символізму.

На межі 60—70-х рр. відбулися значні зміни у поетичній техніці М. Ускладненість фрази, словесна гра, закритість символу — її характерні риси. Символізм М. тяжіє до "герметизму". Першими зразками "герметичної поезії" М. стали його вірші *"Похоронний тост"* ("Toast funèbre", 1873) та *"Надгробок Едгара По"* ("Le Tombeau d'Edgar Poe", 1877). У цих творах поет прагнув "відобразити не саму річ, а справлені нею враження".

З 1880 р. М. влаштовував "літературні вівторки", на яких були присутніми Е. Мане, Ш. Ж. Гюїсманс, Дебюссі і гурт молодих поетів, що створили згодом символістську школу: Р. Ґіль, Г. Кан, Ж. Лафорг, А. де Реньє, М. Баррес, П. Клодель, А. Жід, П. Валері.

До 1884 р. М. зоставався поетом маловідомим, поетом для вибраних. Після виходу у світ у 1884 р. збірки літературних портретів П. Верлена "Прокляті поети" і роману Ш. Ж. Ґюїсманса "Навпаки" читацький загал відкрив для себе М. Молоді поети-символісти визнали М. своїм метром, лідером школи.

Поезія М. *"Проза для Дез-Ессента"* ("Prose pour Des Esseintes", 1885) — найяскравіша ілюстрація "герметизму" пізнього М. Розповідь про заміську прогулянку поета з сестрою перетворюється на демонстрацію того, як свідомість митця перетворює реальність у позачасові ідеї. Вірш побудований на протиставленні високої поетичної свідомості і буденної міщанської поміркованості. У цей самий час М. написав *"Принагідні вірші"* ("Vers de circonstances", 1880—1898, вид. 1920), прозорі за формою і злободенні за змістом.

У кращому з пізніх своїх віршів *"Лебідь"* ("Le cygne...", 1885) М. осмислює драму поета, прагнення якого до вершин духу, до небесної чистоти обернулося "смертельним безсиллям" і "непотрібним вигнанням". Провина — в самому поетові, котрий став бранцем власної мрії і зневажає себе за безсилість: "Він знає, що йому чужі і небо, й спів,// Бо в пісні не постав той край, куди б летів,// Коли прийде зима в нудьги сіянні білім". Ця ж драма присутня і в сонеті *"Тост"*, яким, згідно з авторською волею, відкриваються всі видання *"Поезій"* М.:

Зведусь я, п'янкістю пойнятий,
Без остраху цей тост підняти
Над шумовину хвиль густу,

Чого б не коштувала біла
Тривога нашого вітрила —
За риф, і зірку, й самоту.

(Пер. М. Москаленка)

У 1896 р., після смерті П. Верлена, М. був проголошений "королем поетів". Логічним завершенням творчого шляху М. стала поема *"Ки-*

нутий жереб ніколи не скасує випадку" ("Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", 1897). Поема, що являє собою ніби одну довжелезну фразу, написану без розділових знаків, надруковану різними шрифтами і "східцями", стала граничним вираженням "герметизму" поезії М., закономірним наслідком його пошуків. У *"Передмові"* М. писав: "Тут нема більше... відповідних правилу звучних відрізків, немає рядків, це радше спектральний аналіз ідей". Пізній М. розчаровується в можливостях поетичної мови, нездатної висловити невимовне. Центральний образ поеми — образ корабельної катастрофи, у якому знайшла втілення думка поета про безсилість людського розуму підкорити собі матерію. "Герметизм" М. таїв у собі серйозну загрозу: поезія ризикувала стати нерозбірливим бурмотінням і врешті-решт поринути у мовчанку. Своєю останньою поемою М. зробив найрішучіший крок у цьому напрямку.

Будучи визнаним ватажком символізму, М. розробив найважливіші теоретичні засади цього напряму. У своїх статтях і виступах *"Про розвиток літератури"* (1891), *"Криза вірша"* (1895), *"Таїна в поезії"* (1896) він проголошує завданням поезії вираження "надчуттєвого", закликає уподібнити поезію до музики. М. був переконаний, що "в поезії завжди має бути загадка, і мета мистецтва... полягає в тому, аби воскрешати предмети". У формуванні естетики символізму важливу роль відіграла збірка статей М. *"Відхилення"* ("Divagations", 1897). Уся творчість М. — боротьба за звільнення поезії від чужих для неї елементів і впливів, за створення "чистої" поетичної мови, доступної лише втаємниченим. М. — "визволитель" поезії від "тягаря людської матерії" (Х. Ортега-і-Ґассет), творець "poésie pure" ("чистої поезії") (Г. Г. Ґадамер). Узами наступництва з М. були пов'язані Ж. Лафорґ, А. де Реньє, Г. Аполлінер, П. Валері, А. Жід, В. Незвал, П. Неруда й ін.

Місце М. у французькій літературі визначається ще й тією обставиною, що в його творчості "була здійснена спроба злютувати водно літературу та думку про літературу в одній і тій самій субстанції письма" (Р. Барт).

Поезію М. в Україні перекладали В. Щурат, М. Драй-Хмара, М. Рильський, Ю. Клен, І. Костецький (не опубл.), О. Зуєвський, В. Державин, М. Терещенко, Д. Паламарчук, І. Андрущенко, М. Москаленко й ін.

Тв.: *Укр. пер.*— Цвіти // Щурат В. Поезія XIX віку. — Львів, 1903; [Вірші] // Сузір'я франц. поезії. — К., 1971. — Т. 2; Поезії. — Едмонтон, 1983; Морський вітер // Рильський М. Зібр. творів — К., 1985. — Т. 10; Сонет // Драй-Хмара М. Вибране. — К., 1989; Поезії. — Едмонтон, 1990; Привид // Клен Ю. Вибране. — К., 1991; Вірші та проза. — К., 2001. *Рос. пер.* — [Стихотворения] // Европ. поэзия XIX века. — Москва, 1977; [Стихотворения] // Поэзия Франции. Век XIX. — Москва, 1985; Сочинения в стихах и прозе. — Москва, 1995.

Літ.: Великовский С. Подвластно ль выражению невыразимое? Стефан Малларме // Великовский С. В скрещеньи лучей. — Москва, 1987; Наливайко Д. Загадка Малларме // Малларме С. Вірші та проза. — К., 2001.

В. Триков



МАНДЕЛЬШТАМ, Осип Емілійович (Мандельштам, Осип Эмильевич — 3.01.1891, Варшава — 27.12.1938, пересильний табір на Другій річці (нині Владивосток) — російський поет.

М. походить із купецької єврейської сім'ї. Батько М., Еміль Веніамінович, замолоду закінчив Берлінську талмудичну школу, а потім став купцем 1-ї гільдії. Мати, Флора Осипівна Вербловська, походила з інтелігентної родини і присвятила своє життя музиці. 1897 р. родина М. переїхала у Петербург. З 1899 до 1907 р. М. навчався у Тенишевському комерційному училищі. Відразу після закінчення училища подав прохання про зарахування вільним слухачем природничого відділення фізико-математичного факультету Петербурзького університету, але вже на початку жовтня того ж 1907 р. забрав документи. Наступний рік М. провів у Парижі, слухав лекції у Сорбонні, писав прозу і вірші. Зазнав "сильного захоплення Бодлером і особливо Верленом". Разом із родиною відвідав Швейцарію й Італію.

У вересні 1909 р. М. вступив у Гейдельберзький університет; з 1911 р. зачислений у Петербурзький університет. Того ж року у Виборзі М. хрещений у єпископсько-методистське віросповідання. З 1914 до 1917 р. проживав у Фінляндії, Варшаві, Петербурзі, Москві, Одесі. З 1918 р. деякий час працював у Комісії з евакуації Петрограда, був співробітником газет "Вечірня зірка" і "Країна". Часто бував у Москві, куди остаточно переїхав у червні того самого року. У лютому 1919 р. М. переїхав у Харків, де влаштувався у Всеукраїнський літературний комітет при Наркомосвіти України. Виступав з читанням віршів на вечорах, публікував їх у харківських "Відомостях" і "Шляхах творчості".

З 1920 р. М. — у Феодосії, де за підозрою у зв'язках з підпільниками був заарештований білогвардійською контррозвідкою (звільнений зусиллями головним чином полковника О. Цигальського). У Батумі М. знову був заарештований військовою владою і знову звільнений клопотанням конвоїра Чигуа (епізод описаний

у нарисі *"Повернення"* ("Возвращение"). Того ж 1920 р. М. повернувся у Москву, звідки неодноразово виїжджав на Кавказ і в Крим. З 1924 р. разом із дружиною замешкав у Ленінграді, а в 1931 р. повернувся у Москву.

У травні 1934 р. у квартирі М. було проведено обшук, після чого поета заарештували. Безпосередньою причиною арешту стала епіграма на Й. Сталіна, яку поет написав роком раніше: "Ми живем і не чуєм країни внизу..." Спочатку поета відправили на заслання у Чердинь (Північний Урал), а пізніше, після приступу душевної хвороби і спроби самогубства, він отримав дозвіл оселитися у Воронежі, де у квітні 1935 р. працював над текстами радіопередач для воронезького радіо, а також був літконсультантом воронезького театру. Наприкінці травня 1937 р. М. отримав дозвіл виїхати з Воронежа. Йому було заборонено проживати в 12 найбільших містах країни. 2 травня 1938 р. М. знову заарештували і відправили у концтабір (пересильний табір на Другій річці, нині — Владивосток), вирок — 5 років таборів за контрреволюційну діяльність. Із цього заслання М. вже не повернувся. Звістку про смерть чоловіка дружина отримала у червні 1942 р.

Перші вірші М., позначені впливами символізму, були опубліковані 1907 р. в журналі "Пробуджена думка", що видавався у Тенишевському училищі, де навчався поет. Вони сповнені відчуття ілюзорності життя, прагнення відійти у світ музичних вражень. У вірші *"Silentium"* (у пер. з латини — "тиша") поет вбачає у тиші життя музики та слова, непорушний зв'язок усього живого. Вірш сповнений яскравих і мальовничих образів: шалений ясний день, блідий бузок морської піни, каламутно-лазуровий дзбан, кришталева нота. Символістська програма М. — поєднати "суворість Тютчева і хлоп'яцтво Верлена", вивищеність і дитячу безпосередність. Наскрізна тема його ранніх віршів — непевність цього світу і людини перед лицем загадкової вічності і долі.

Поетична зрілість прийшла до М. на початку XX ст. У дореволюційний період з'явилися три збірки його віршів під назвою *"Камінь"* ("Камень", 1913, 1915, 1916). Образ каменя асоціювався для М. з тим поетичним матеріалом, з якого він зводив "архітектурну форму" своїх віршів. За висловом М., зразки поетичного мистецтва для нього — це "архітектурно зумовлене сходження, що відповідає ярусам готичного собору".

Теми перших збірок — роздуми про суть і спрямованість власного поетичного "я", про ставлення до світу, війна, історія, побут, численні асоціації та перегуки із загальнокультурними набутками минулих епох:

Безсоння. І Гомер. Шатри тугих вітрил.
Я список кораблів пройшов до половини:
Сей довгий виводок, сей поїзд журавлиний,
Що над Елладою вгорі відмайорів...

І море, і Гомер — все діється любов'ю.
Почути заклик чий? І от Гомер мовчить,
А море чорне все витійствує й шумить.
І з гуркотом важким лягає в узголов'я.

(*"Безсоння. І Гомер..."*, пер. Ю. Буряка)

Як зауважувала критика (О. Соколов), уже в перших поетичних збірках М. прослідковується "прагнення відійти від трагічних бур часу у позачасове", у цивілізації та культури минулих епох. Поет створює свій альтернативний світ із уявлюваної ним історії культури, світ, побудований на суб'єктивних асоціаціях, через які він намагається висловити своє ставлення до сучасності, довільно групуючи факти історії, ідеї, літературні образи (*"Домбі і син"*, *"Європа"*). Це була своєрідна форма втечі від свого "часу-вовкодава":

За розбурхану доблесть майбутніх віків,
За високе у душах людських
Я позбавлений чаші на учті батьків
І спокою, і честі, і втіх.

Впав на плечі мені лютий час-вовкодав,
Та не вовчий живе в мені дух,
Ти запхай мене краще, мов шапку в рукав,
У гарячий сибірський кожух.

Щоб не бачити бруду, в якому людці:
Лиш колеса криваві та гній.
Щоб до ранку світились блакитні песці
У прадавній принаді своїй,

Вкрий мене в єнісейських ночей глибині,
Де сосна до зірок дістає,
Бо ж не вовча та кров, що живе у мені,
І мене тільки рівний уб'є.

(*"За розбурхану доблесть..."*,
пер. Ю. Андруховича)

Від віршів *"Каменя"* віє самотністю, тугою, "світовим затуманеним болем". Відтоді наскрізною темою творчості М. стала тема Петербурга. Перші поетичні збірки М. були високо поціновані критикою і, зокрема, поетичним лідером акмеїзму М. Гумільовим. Саме з акмеїзмом М. і співвідносить свою тогочасну поетичну манеру, яку А. Ахматова назвала "божественною гармонією": "Я не знаю у світовій поезії схожого факту. Ми знаємо витоки Пушкіна і Блока, але хто скаже, звідки прийшла до нас ця нова божественна гармонія, яку називають поезією Осипа Мандельштама!"

Початок революції М. сприйняв неоднозначно, вона викликала у нього складні асоціації з Французькою революцією, з "декабрист-

ським” минулим Росії і навіть із гинучим Єрусалимом. Утім, уже на початку 20-х рр. ставлення поета до тих перемін, які відбувалися у його країні, визначилось цілком чітко. Загибель Гумільова, арешти знайомих він сприйняв як “погреб Петербурга”. “У двадцять першому році Мандельштаму стало зрозуміло, що людство, відмовившись від подарунка життя, йде — можливо — фатальним шляхом — у небуття”, — писала його дружина Надія Яківна. Тогочасні вірші М. пронизують есхатологічні мотиви, його лірика і проза сповнені роздумів про трагічність людської історії, пафосом заперечення насильства, піднесеного в ранг державної політики. У пореволюційний період вийшли друком нові поетичні збірки М. *“Tristia”* (1922), *“Друга книга”* (“Вторая книга”, 1923), *“Вірші”* (“Стихотворения”, 1928), поетичний цикл *“Вірменія”* (“Армения”, 1931) та ін. У 1923 р. він написав знаменитий вірш *“Епоха”* (“Век”), у якому порівняв сталінську сучасність із жорстоким звіром.

Вірші М. 20-х — поч. 30-х рр. втрачають колишню акмеїстичну чіткість, стають більш ірраціональними, вбирають складні культурно-історичні асоціації, водночас їхній пафос стає похмурішим і песимістичнішим. М. пророкує катастрофу, загибель старої (“християнсько-еліністичної”, за його висловом) культури та її “останніх” носіїв. М. не сприймає радянську дійсність, почувається “хворим сином віку”. Під час заслання у Воронежі поет написав знаменитий поетичний цикл, т. зв. “воронезький зошит”. Центральним твором воронезького періоду є поезія *“Вірші про невідомого солдата”* (“Стихи о неизвестном солдате”, 1937), у якій розгорнута апокаліптична картина революційної війни за виживання людства. Цей вірш вважають одним із найзагадковіших творів М. Він поєднує реальне і фантастичне, антивоєнний пафос і метафоричне засвоєння теорії А. Ейнштейна, ідей М. Ломоносова, В. Хлєбнікова та європейських поетів XX ст.

М. виступав не тільки як поет, а й як перекладач і прозаїк. Він є автором автобіографічної книги *“Шум часу”* (“Шум времени”, 1925), *“Єгипетська марка”* (“Египетская марка”, 1928), статей *“Слово і культура”* (“Слово и культура”), *“Про природу слова”* (“О природе слова”), *“Гуманізм і сучасність”* (“Гуманизм и современность”), *“Пшениця людська”* (“Пшеница человеческая”), збірок статей *“Про поезію”* (“О поэзии”, 1928), *“Четверта проза”* (“Четвёртая проза”), нарисів *“Мандрівка у Вірменію”* (“Путешествие в Армению”), надзвичайно глибокого і вдумливого есе *“Розмова про Данте”* (“Разговор о Данте”, 1933), яке тоді залишилось у рукописах; перекладів “Федри” Ж. Расіна (1915), творів старофранцузького епосу (1922).

Життя і творчість М. пов’язані з Україною та її культурою. У ряді творів поета відобразилися українські мотиви, образи, мовний колорит (вірші *“Як по вулицях Києва-Вія...”*, *“Старий Крим”*, нарис *“Київ”* та ін.). У березні 1922 р. М. виступив у Київській філософській академії з лекцією “Акмеїзм чи класицизм?”. Опублікував рецензії на вистави у Києві й Одесі театру “Березіль” (1926). Л. Кисельов присвятив М. цикл віршів.

Українською мовою окремі вірші М. переклали Д. Павличко, Л. Череватенко, Ю. Буряк, Ю. Андрухович, В. Неборак.

Тв.: *Рос. мовою.* — ПСС. — С.-Петербург, 1989; Соч.: В 2 т. — Москва, 1990; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1991; Стихотворения. — Москва, 1992. *Укр пер.* — [Вірші] // Хрест. рос. л.-ри. — Львів, 1999; [Вірші] // Волощук Є. Зар. л.-ра: Хрест.-посібник. — К., 2003.

Літ.: Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. — Москва, 1990; Берковский Н. О прозе Мандельштама // Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. — Москва, 1989; Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама // Вопр. л.-ры. — 1989. — № 1; Гаспаров М. Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. — Москва, 1995; Гинзбург Л. Поэтика Мандельштама // Гинзбург Л. О старом и новом. — Москва, 1982; Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. “Новые стихи”. Комментарии. Исследования.— Воронеж, 1990; Липкин С. Угль, пылающий огнем: Зарисовки и соображения.— Москва, 1991; Мандельштам Н. Воспоминания.— Москва, 1989; Мандельштам Н. Вторая книга: Воспоминания.— Москва, 1990; Ніколенко О. Античні мотиви в поезії М.Зерова і О. Мандельштама // Зар. л.-ра. — 2000. — №8; Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. — С.-Петербург, 2002; Сарнов Б. Заложник вечности. Случай Мандельштама. — Москва, 1990; Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама. — Москва, 1997; Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. — Москва, 1991; “Сохрани мою речь...”: Мандельштамовский сб. — Москва, 1991; Ярський Б. О. “Звезд в ковше Медведицы семь...” Поэзія Осипа Мандельштама // Зар. л.-ра. — 1997. — №5.

В. Назарець



МАНДЗО́НІ, Алессандро (Manzoni, Alessandro — 7.03.1785, Мілан — 22.05.1873, там само) — італійський письменник.

Народився у Мілані, у дворянській сім’ї, виховувався в елітарному літературному оточенні: мати письменника була донькою просвітника Ч. Беккарія, вважалася однією із найосвіченіших жінок свого часу. Впродовж 1805—1810 рр. замешкував у Парижі, вивчав праці Вольтера та Ж. Ж. Руссо, пережив захоплення

революційними ідеями і навіть не залишився байдужим до постаті Наполеона. Повернувшись у Мілан, узяв активну участь у тогочасній полеміці "класиків і романтиків", невдовзі здобув визнання як видатний теоретик нового літературного напряму — романтизму. Швидко прийшла до нього і слава поета: всіх облетів рядок з його вірша *"Відозва Ріміні"* (1815): "Вільні не будемо, коли не будемо єдині". М. вшановували як одного з духовних вождів італійського Рисорджименто, хоча він ніколи не був політичним борцем і не зазнавав репресій. М. був лояльним стосовно влади, але ніколи не плазував. Він помер у 1873 р., коли Італія вже була незалежною державою. Похорон письменника переріс у загальнонаціональний траур. Дж. Верді присвятив пам'яті М. свій знаменитий "Реквієм".

Естетичні праці М. створив у 20-х рр.: 1820 р. — передмову до драми *"Граф Карманьола"*; 1823 р. — *"Лист до пана Ш. про єдність часу та місця в трагедії"*, *"Лист про романтизм, адресований Ч. Д'Адзеліо"* (приватний лист, опублікований 1846 р.). Творець *"Графа Карманьоли"* виступав проти застарілих канонів класицизму в драматургії, зокрема проти двох єдностей — часу та місця. М. пропонував у драмі "історичну програму", писав про співвідношення вигадки й історії у трагедії. Своїм ідеалом драматурга він вважав В. Шекспіра, котрого "любив так сильно, що навіть думка про те, що хто-небудь може любити Шекспіра більше за мене, видавалася мені образливою". Естетичні погляди М. прямували в одному руслі з ідеями В. Гюго (передмова до драми "Кромвель", 1827), вони вплинули на молодого Стендаля, що замешкував у той час у Мілані й дещо пізніше написав свою працю "Расін і Шекспір" (1823–1825).

Лірика М. має філософсько-політичний характер. У *"Тріумфі свободи"* (1801) відобразились його якобінські настрої, пізніше переглянуті. У *"Священних гімнах"* ("Inni sacri", 1810–1815) М. висловив щиру віру та незмінну відданість моральним заповідям християнства, ідеям рівності та братерства, що їх цінував поет у лозунгах французької революції. Патріотична лірика М. (*"Відозва Ріміні"*, 1815; *"Березіль"*, 1821) — декларативний заклик до єднання італійської нації. Особливе місце в ліриці М. посідає ода *"П'яте травня"* (1821), написана на смерть Наполеона. Поет розмірковує про геніальну особистість, котра кинула виклик провіденційній волі історії, у цьому сенс долі Наполеона, його страшного, але величного падіння. Ода *"П'яте травня"* була перекладена німецькою мовою Й.В. Гете.

М. — драматург створив дві трагедії: *"Граф Карманьола"* ("Il conte di Carmagnola", 1820; перша пост. 1828) і *"Адельгіз"* ("Adelchi", 1822; перша пост. 1843); зостався невтіленим задум драми про Спартака. В обидвох випадках трагічний конфлікт зумовлений зіткненням моральної особистості, яка несе в собі частинку тієї самої провіденційної волі історії, зі своєю епохою; все ж загибель героя видається не настільки похмурою, тому що він вірить у правоту своїх ідей. Матеріалом для драматурга слугує вітчизняна історія, героями є історичні особи, характерам яких М. намагається надати психологічної правдоподібності.

Герой трагедії *"Граф Карманьола"* — історична особа, кондотьєр XV ст., котрий спочатку перебував на службі в міланського герцога, а потім перейшов на службу до Венеції, де й був страчений за звинуваченням у державній зраді. У М. характер Карманьоли наближений до шекспірівського Отелло: Карманьола добрий, довірливий, необачливий, йому несправедливо інкримінують зраду. У драмі втілені естетичні принципи романтизму: події мають значну протяжність у часі, місце дії змінюється, перекидаючись із палаццо дожів у першому акті на поле бою, а в останньому акті — у в'язницю, де проводить останні години Карманьола. У драмі немає резонера, голос автора звучить у словах хору, вміщеного між актами. Хор у М. — своєрідний голос майбутнього, що засуджує феодальні міжусобиці та проголошує ідею італійської єдності.

В *"Адельгізі"* події перенесені у VIII ст., коли в Італії правили племена лангобардів, що підкорили латинян. Головний герой — лангобардський принц Адельгіз, котрий усвідомлює несправедливість політики своїх співгромадян і їхню приреченість: рано чи пізно завойовники чужої землі мусять бути вигнаними з неї, це історична неминучість та історична справедливість. Водночас Адельгіз народжений лангобардом і зберігає вірність своєму жорстокому племені, у цьому — його моральний обов'язок, він готовий прийняти історичну відплату. Наприкінці трагедії він стає свідком поразки лангобардів у війні з королем Франції і помирає, приймаючи смерть як вибавлення від своєї долі, що її "він не вибирав". Але Адельгіз вибирає свою моральну позицію, яка полягає в тому, "аби стати великим у скорботі своїй". Своєрідним доповненням до образу меланхолійного лангобардського принца є образ його сестри Ерменгарди, знехтуваної чоловіком — королем Франції Карлом, котрого Ерменгарда продовжує любити, вибачаючи йому зраду та жорстокість. В *"Адельгізі"* порушено навіть єдність дії, оскільки одне з її відгалужень — історія війни Адельгіза з королем Франції, друге — події печальної смерті Ерменгарди в монастирі.

У 1827 р. М. створив роман *"Заручені"* ("I promessi sposi"), який досі вважається чи не найкра-

щим романом в усій італійській прозі. У цьому історичному романі враховані традиції В. Скотта, котрого неабияк поціновував італійський письменник. Існує відомий анекдот про зустріч В. Скотта й М. (якої насправді не було). М. сказав "батькові історичного роману": "Я взяв у вас так багато, що "Заручені", по суті, є вашим твором", на що Скотт відповів: "Тоді це мій найкращий твір". У В. Скотта М. навчився звіряти людську долю з долею народу, бачити в історії не волю правителів, а прояв історичної необхідності. На першому плані в романі *"Заручені"* не постать історичного діяча, а історія вірного кохання Ренцо і Лючії, селян з Ломбардії. У романі М. багато вигаданих персонажів, особистості історичного діяча він приділяє менше уваги, ніж автор "Айвенго".

Звертаючись до італійської історії, М. вибирає в ній найтрагічніші для народу дні, умисне концентрує дію, вкладаючи її у два роки: 1628–1630. У цей скорботний час виявилася сама сутність італійської історії: роки неврожаю, голодних бунтів, навала німецьких ландскнехтів і на довершення всього — епідемія чуми, що забрала тисячі життів. І все-таки ці біди не знищили італійського народу, який вистояв перед випробуваннями історії.

Доля Ренцо та Лючії — ніби частка національної долі, бо чимало випробувань випало на долю юних заручених, котрі наприкінці роману таки здобули своє щастя. Першою небезпекою стає для них феодальна сваволя: напередодні весілля заручені втікають зі свого села, рятуючись від дона Родріго, якому впала в око Лючія. У Мілані закохані розлучаються, Ренцо бере участь в одному з міських заколотів, потрапляє під арешт і лише випадком рятується. Лючія переховується в монастирі, але й тут досягає її влада дона Родріго, з волі котрого настоятелька монастиря Гертруда видає дівчину. Лючія потрапляє у замок грізного феодала, чийого імені М. не хоче назвати, він так і фігурує в романі як "Безіменний". Епізод зустрічі Безіменного з Лючією, котру він мав би відіслати донові Родріго, осмислений автором як провіденційний випадок, саме в таких випадковостях виявляється прогресивна воля історії. Відбувається диво: чистота і беззахисність Лючії пробуджують совість у Безіменному, він не віддає дівчину донові Родріго, відсилає її у безпечне місце. Та головне — з цього моменту він сам стає іншим, "святим з мечем у руках", у його замку переховуються всі нещасні, котрі втекли з Мілана від голоду, чужинецьких насильників та грізної чуми. Небезпечна хвороба не оминула героїв роману, Ренцо та Лючія належали до тих небагатьох, хто зумів перехворіти чумою й одужати. Поневіряння заручених є прикладом стійкості людини перед ударами долі, й немалою мірою це зумовлено моральною чистотою закоханих. Недарма при зустрічі з ними люди стають кращими, добрішими.

Історичний роман М. — соціально-психологічний, він містить цікаві характери, у яких є прикмети соціальних типажів. Такі дон Родріго, владолюбний і амбітний феодал, котрий переслідує Лючію не так через пристрасне бажання, як через прагнення наполягти на своєму, показати всім, що не послухатися його не можна. Цікавим є характер скорботної, але безвольної черниці Гертруди, котра видала Лючію за звичкою скорятися злу (в душі вона жаліла дівчину). Один із яскравих характерів у романі — сільський священик дон Аббондіо, втілення боягузтва та безпринципності. Привабливі герої роману, Ренцо, Лючія, дон Христофоро, Безіменний, після переродження — романтичні постаті, не позбавлені психологічної переконливості, хоча, без сумніву, ідеалізовані. Поряд з окремими персонажами виступає й колективний образ народу, в якому автор вбачає не звершувача історичної долі, а носія її моральної правоти.

У романі *"Заручені"* помітно розкривається тема божественної справедливості: саме Бог посилає випробування народові Мілана, він рятує двох вірних закоханих, його покара знаходить винних, хоча разом із ними гинуть і тисячі невинних! Страшним є опис смерті дона Родріго в чумному бараці, поданий як справедлива божественна відплата. Вірою в небесну справедливість підкріплений історичний оптимізм. Роман *"Заручені"* описує побут і звичаї з яскравим місцевим та історичним колоритом. В авторській оповіді постійно змінюються інтонації, то скорботні та ліричні, то спокійні, перейняті найдоброзичливішим гумором.

У *"Заручених"* здійснено реформу літературної мови, її оновлення за рахунок наближення до розмовної. Цю заслугу М. його співвітчизники високо поціновують. Для письменника властиві почуття міри, в його романі гармоніюють слова високого стилю, просторічні, архаїзми, що позначають предмети і звичаї старовини; водночас мова вирізняється рідкісною простотою та дохідливістю. У мові роману чимало порівнянь, усі вони зі світу селянського побуту, що ще більше сприяє демократичності стилю роману та його загальної тенденції. "Дон Гонсало... підняв голову й похитав нею, наче шовкопряд, що шукає листка", "Доктор Крутій запустив руки в папери і почав їх ворохобити, наче насипав зерно в мірку". Після такого стилю став можливим стиль письменників-веристів з його народною мовою та діалектизмами. М. справив посутній вплив на літературу веризму.

Українською мовою роман *"Заручені"* переклав П. Соколовський.

Тв.: Укр. пер. — Заручені. — К., 1985. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1978; Обрученные. — Москва, 1984.

Літ.: Акименко А. А. "Обручённые" — вершина творчества А. Мандзони // Вестник Ленингр. ун.-та. — 1977. — №20; Пахльовська О. Епоха Рісорджіменто і творчість Алессандро Мандзоні // Мандзоні А. Заручені. — К., 1985; Реизов Б.Г. Теория истор. процесса в трагедии А. Мандзони "Адельгиз" // Реизов Б.Г. Из истории европ. литератур. — Ленинград, 1970; Реизов Б.Г. Истор. смысл трагедии А. Мандзони "Граф Карманьола" // Реизов Б.Г. История и теория л.-ры: Сб. ст. — Ленинград, 1986; Штейн А.Л. Великий роман Мандзони // Штейн А.Л. На вершинах мировой л.-ры. — Москва, 1988.

І. Полуяхтова



МАНН, Генріх (Mann, Heinrich — 27.03.1871, Любек — 12.03.1950, Санта-Моніка, Каліфорнія) — німецький письменник.

Світовою класикою стала трилогія М. *"Імперія"*, в якій особливе місце посідає роман *"Вірнопідданий"*, — історична дилогія про юність і літа зрілості короля Генріха IV, інші романи та повісті.

М. називав початком свого творчого шляху рік виходу роману *"Земля обітована"* ("Im Schlaraffenland", 1900). Ця книга склала епоху в історії німецької прози. Вперше Німеччина зображена як сучасна капіталістична країна. Сюжет значною мірою відтворює лінії французького реалістичного роману "кар'єри" (Стендаль, О. де Бальзак, Г. де Мопассан). Це була звичайна історія юнака. Сільський парубок Андреас Цумзе приїздить із провінції у Берлін, стає коханцем дружини банкіра, але потім його кар'єра уривається: Цумзе переоцінив свої можливості й зірвався з досягнутих ним "висот". Гостра сатира визначила тональність цього роману.

М. ішов до реалізму не завжди прямим шляхом. Іноді йому не вдавалося оминути декадентські спокуси. Це підтверджує його трилогія *"Богині"* ("Die Göttinnen, oder Die drei Romane der Herzogin von Assy", 1903). Окремі романи трилогії називаються: *"Діана"*, *"Мінерва"*, *"Венера"*. Кожна з трьох частин представляє ту чи іншу форму буття героїні й має умовний, експериментальний характер. М. допускає думку про можливість існування ренесансної особистості в умовах сучасної йому дійсності. Трилогія не мала успіху.

Слави М. зажив романом *"Учитель Унрат, або Кінець одного тирана"* ("Professor Unrat, oder das Ende eines Tyrannen", 1905). Його герой — викладач провінційної гімназії, справжній шкільний тиран. Тема школи привертала на той час увагу багатьох німецьких письменників (Т. Манн, Г. Гессе, Е. Штраус), занепокоєних цілеспрямованою підготовкою у навчальних закладах вірнопідданих існуючої системи, майбутніх службістів прусського мілітаризму. Не обмежуючись моральною критикою, антиномією добра та зла, М. намагається проникнути вглиб самої "системи", виявити приховані пружини розвитку сучасного суспільства, їхній політико-економічний характер. З особливою силою це знаходить свій вияв у романі *"Вірнопідданий"* ("Der Untertan", 1914), де суспільні зацікавлення автора знайшли своє яскраве художнє втілення у політичній сатирі.

М. у цьому романі ввів у систему художніх образів найвищих державних осіб Німеччини. Поряд із вірнопідданим Дідеріхом Геслінгом М. показує і найвищого представника вірнопідданської системи — німецького кайзера Вільгельма II. Обидвоє настільки пов'язані в романі один із одним, що кожен немислимий без іншого. І навіть важко сказати, хто з них і на кого є політичною карикатурою.

Особливість політичної сатири М. виявляється і в алегоризмі. Характерний фінал роману з його символічною картиною катастрофи. У момент натхненної промови Геслінга на честь відкриття пам'ятника Вільгельмові II несподівано лунає грім і спалахують блискавиці. Збентеженому Геслінгу спадає на думку, що звершується суд небесний. Картина бурі стала художнім вираженням протесту проти влади кайзера. Роман *"Вірнопідданий"* становить першу частину давно задуманої письменником трилогії *"Імперія"*. У другій частині цієї трилогії — у романі *"Бідні"* ("Die Armen", 1917) — М. звернувся до зображення робітничого середовища, життя котрого не було йому достатньо добре відомим. Цей роман виявився творчою невдачею М.

Завершує трилогію роман *"Голова"* ("Der Kopf ", 1925). Письменникові довго не вдавалося побачити головного винуватця імперіалістичної війни, котрий тримає всі нитки у своїх руках і котрому підкоряються навіть кайзер, канцлер, генерали й армія вірнопідданих. І хоч образ військового промисловця Кнака (читай: Круппа) виписаний не так детально, як інші, що відповідає тій таємній ролі, яку він виконував, усе ж створення саме цього образу можна вважати однією із найблискучіших реалістичних перемог М.

Новаторство М. у романі *"Голова"* виявилося не лише в поєднанні антивоєнної теми та політичної проблематики, а й в аналізі духовного стану нового покоління буржуазної інтелігенції, представленої в романі двома головними героями — Терра і Мангольфом, долі котрих (обидва вони зазнають поразки та гинуть) мають

чимало спільного з долею героїв письменників "втраченого покоління".

Значним кроком уперед в ідейно-творчому розвитку М. стали 30-і рр. У низці публіцистичних творів письменник розробив власну концепцію гуманізму, сутність якої він виразив словами: "Істинними гуманістами є лише ті, хто не тільки думає, а й бореться". Ця думка про "гуманіста на коні та з мечем у руці" він розвинув у історичній дилогії про короля Франції Генріха IV.

З'ява дилогії М. у роки фашизму в Німеччині була сприйнята як явище надактуальне. Уже 1938 р., відразу ж по виході у світ роману *"Молоді літа короля Генріха IV"* ("Die Jugend des Königs Henri Quatre", 1935), А. Цвейг висловився про нього так: "Коли Генріх Манн писав цю книгу, він бачив сучасність і далі крізь неї — кінець сутички, яка ще триває. З величезним талантом, до того ж чудовою німецькою мовою, розповідав про епоху XX століття, у якій ми живемо і на яку впливаємо".

У першій частині дилогії розкривається картина становлення гуманіста-борця в найжорстокіших умовах реального життя. Його шлях боротьби починається з поразки, потім — полон, приниження людської гідності і, врешті, моторошна картина Варфоломіївської ночі. Здається, що вже поставлена межа, і після цього назавжди зникне відважна впевненість юного мрійника про можливість здійснення волелюбних ідеалів.

У другому романі — *"Літа зрілості короля Генріха IV"* ("Die Vollendung des Königs Henri Quatre, 1938) — письменник показує, як його герой все ж таки стає на шлях боротьби, усвідомлюючи, що добро та людяність потребують сильного захисту. Рука вбивці обриває його "великий план" про єдину мирну спільноту європейських держав.

Літературно-історичне значення дилогії М. про короля Генріха IV полягає в тому, що письменник зумів піднестися над критичним ставленням до дійсності і створити новий для себе образ борця-гуманіста. Причому відбувається майже цілковите ототожнення героя й автора в романі. Високий ступінь сповідальності надавав історичній дилогії М. особливої довірливості та сили. У певному сенсі її можна розглядати і як духовний заповіт автора: "Ми закінчимо свої дні. Але слід нашої свідомості перейде в інші уми, далі ще в інші. Через багато століть прийде епоха людей, котра буде думати і діяти, як ми".

В Україні окремі твори М. переклали М. Зісман і Ю. Лісняк.

Тв.: Укр. пер. — Вірнопідданий. — К., 1969; Молоді літа короля Генріха IV. — К., 1982; Літа зрілості короля Генріха IV. — К., 1985. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 8 т. — Москва, 1957–1958; Учитель Гнус. Верноподданый. Новеллы. — Москва, 1971.

Літ.: Журавська І. Ю. Генріх Манн. — К., 1985; Знаменская Г. Н. Генрих Манн: Критико-биогр. очерк. — Москва, 1971; Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900–1945. — Москва, 1982; Серебров Н. Н. Генрих Манн: Очерк творч. пути. — Москва, 1964; Шахова К. Стильове розмаїття прози Г. Манна // Вікно в світ. — 1999. — № 2.

Є. Стеквашов



МАНН, Томас (Mann, Thomas — 6.06.1875, Любек — 12.08.1955, Цюріх) — німецький письменник, лауреат Нобелівської премії 1929 р.

"Я міщанин, бюргер, паросток і далекий нащадок німецько-бюргерської культури", — так писав про своє походження М. Він народився у Любеку — "старовинному містечку... з вузенькими, звивистими вуличками, гостроверхими будинками, готичними церквами та колодязями", що входило колись до Ганзейського союзу. Мешканці міста, добропорядні та працелюбні, були переважно торговцями, не становили винятку й предки М. Його батько, Йоганн Генріх Манн, був власником значної хліботоргової фірми та сенатором, людиною відомою та шанованою, а мати, Юлія да Силова-Брунс, народилася від шлюбу німецького плантатора і бразилійки португало-креольського походження й у віці 7 років була привезена у Німеччину. Багато років по тому, працюючи над *"Нарисом мого життя"*, М. писав: "Запитуючи себе, які від кого мені передалися риси, ...встановлюю, що "суворість чесних правил" я успадкував від батька, а "весело-безтурботний норов", інакше кажучи — сприйнятливість до всього художньо-відчутного, ... "потяг до вигадки", — від матері". У родині Й. Г. Манна було п'ятеро дітей: троє синів і дві доньки. Старший Генріх та середульший Томас стали всесвітньо відомими письменниками. Зимові місяці родина проводила у старовинному просторому домі, з вікон якого було видно церковний сад, обсаджений липами, стрілчасті вежі та готичні шпилі Марієнкірхе, а на літо перебиралася в містечко Травемюнде, що на березі затоки Балтійського моря.

Любов і ніжні спомини про батьківський дім письменник зберіг на все життя, а образ родинного гнізда зобразив на сторінках роману *"Будденброки"*, у новелах *"Блазень"* і *"Тоніо Крегер"*. "Дитинство у мене було щасливе, плекане", — записав через багато років М. у *"Нарисі мого життя"*, а згадуючи свої дитячі забави, особливо тепло говорить про чудовий ляльковий театр (ст. *"Дитячі ігри"*), заняттям з яким він

приділяв чимало часу. Особливо йому подобалися лялькові спектаклі. Декорації до них виготовляв старший брат Генріх, а всі ролі і часто текст належали Томасові. Артистична натура Томаса проявлялась і в тому, що він, упевнений у силі та незалежності власної фантазії, раптом уявляв себе вісімнадцятилітнім принцом Карлом і, прибравши "поблажливо-люб'язної величавості", впродовж дня "походжав гордий і щасливий, насолоджуючись таїною своєї гідності". Іноді уявляв себе Гермесом і тоді в сандаліях з паперовими крильцями стрибав по кімнаті. А то раптом починав балансувати блискучою короною, що ряхтіла золотими променями, і домашні здогадувалися — перед ними Ґеліос. Та якщо Томас вилазив на лакований червоний столик, що слугував за "фортецю богів", це означало, що він — Зевс.

Лектура М. була широкою і не надто характерною для його ровесників кінця XIX століття. М. не цікавили книги про індіанців, проте захоплення "Іліадою" Гомера і творами Верґілія виливалося в заучування текстів цілими сторінками. Пристрасть до читання, повагу до друкованого слова М. зберіг на все життя. Серед його улюблених авторів були Й. В. Гете і Л. Толстой, Й. К. Ф. Шиллер і Ф. Достоєвський, Г. Клейст і А. Шаміссо, А. Чехов і Т. Фонтане, їм у різний час М. присвятив статті.

Роки навчання у 1882—1889 рр. спочатку в прогімназії доктора Буссеніуса, а потім у гімназії "Катарініум" М. схарактеризував так: "Я ненавидів школу і до самого кінця навчання не відповідав тим вимогам, які вона до мене ставила". Гімназійне начальство дратували не лише відсутність ретельності, а й те, що гімназист "базграв віршики", що свідчило про непокірливий норов сина шанованого сенатора. Нерідко знання гімназиста були багатшими за знання вчителя, коли йшлося про гуманітарні науки. Але дивовижна наполегливість, якої так бракувало на тернистому учнівському шляху, виявлялася в написанні п'єс, що розігрувалися дітьми на родинній сцені.

У 1891—1892 рр., після смерті батька, була ліквідована фірма, що проіснувала понад сто років. Манни були змушені продати особняк у Любеку та перебратися у Мюнхен. Томас зостався у рідному місті до 1893 р., аби закінчити гімназію. Він пробував видавати журнал, який називався "Весняна буря".

У 1894 р. М. переїхав у Мюнхен і вступив стажистом без платні у страхове товариство. Тут, переписуючи реєстри цінних паперів, він крадькома працював над своїм першим оповіданням *"Грішниця"* ("Gefallen", 1894), яке було опубліковане того ж року лейпцігським часописом "Die Gesellschaft". Продовжував М. і журнальну діяльність, він співпрацював із часописом "Сімпліціссімус" ("Simplizissimus"), одночасно відвідував Мюнхенський університет і політехнічний інститут.

З-поміж прослуханих в університеті курсів М. відзначав лекції поета і перекладача із середньоверхньонімецької В. Герца про придворний епос. Нетривале студентське життя запам'яталося М. спілкуванням із учасниками університетського драматичного гуртка, котрі частіше відвідували театри, ніж університетські аудиторії, зустрічами у кав'ярнях, де багато розмовляли про поезію.

У Мюнхені М. замешкував у невеличкій квартирці, обставленій частково меблями, що належали родині М., а частково — купленими самим письменником. Богемну обстановку цієї квартири М. описав у новелі *"Одежна шафа"*. Довоєнні роки у Мюнхені були сповнені розваг: М. брав участь в імпровізованих концертах, із властивим молодості задоволенням віддавався танцям, які влаштовувались на "селянських балах" у Швабінгу. Але понад усе М. любив велосипедні прогулянки. "Я так захоплювався тоді їздою на велосипеді, що майже жодного кроку не робив пішки, і навіть у зливу, надягнувши пелерину з грубого сукна та галоші, по всіх своїх справах їздив на цьому вехікулі", — згадував письменник через багато років.

З книгою на кермі М. їхав у Шлейсгеймський ліс, де насолоджувався самотою, спогляданням природи, читанням книг, серед яких були й твори Гете, котрий слугував письменникові не лише еталоном майстерності, а й утіленням духу бюргерської епохи. Одну зі своїх статей, присвячених великому німецькому письменникові, М. так і назве — *"Гете як представник бюргерської епохи"* ("Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters", 1932). Секрет безсмертя творів веймарського патріарха він вбачав у тому, що Гете поєднував у собі "щось дитяче і водночас демонічне, щось таке, що захоплювало та вселяло трепет". За силою впливу на спосіб мислення й особливо на манеру оповіді М. поряд із Гете ставив Л. Толстого (ст. *"Анна Кареніна"*, *"Толстой"*, *"Гете і Толстой"*), зараховуючи їх до митців, "осяяних піднесеною простодушністю і незборимим здоров'ям". Парі Гете — Толстой М. впродовж усього життя протиставляв іншу пару: Ніцше — Достоєвський, котрих зараховував до "дітей духу, великих грішників і страстотерпців, святих безумців".

Одним із визначальних факторів у духовному становленні М. було знайомство у ці роки з працями Ф. Ніцше й А. Шопенгауера. "Духовний і стилістичний вплив Ніцше" М. зауважив уже в ранніх своїх прозових творах. Пояснюючи причину власного захоплення ніцшеанською філософією, М. писав: "...у Ніцше я найперше бачив того, хто здолав самого себе; я нічого не

розумів у нього буквально, я майже нічого не брав у нього *на віру* і саме це надавало моїй любові до нього сповненої пристрасті двоплановості, надавало їй глибини".

Якщо знайомство з Ніцше спричинило у М. "інтелектуально-естетичне переживання", то, познайомившись із філософією Шопенгауера, він відчував "якнайпіднесеніший, незабутній *душевний"* стан системи мислення, яку М. схарактеризував як "симфонічну музикальність". В ученні Шопенгауера М. захопила "стихія еротики та містицизму". Своє розуміння філософії Шопенгауера та Ніцше М. виклав у працях *"Шопенгауер"* ("Schopenhauer", 1938) та *"Ніцше у світлі нашого досвіду"* ("Nietzsche im Lichte unserer Erfahrung", 1948).

Велика робота духу, якою відмічений перший мюнхенський період, була перервана запрошенням брата Генріха приєднатися до нього в подорожі по Італії. 1896–1898 рр. М. провів на Апеннінах. У 1898–1899 рр. він — знову співробітник "Сімпліціссімуса". У журналі в різні роки працювали й публікувалися Ф. Ведекінд, Л. Тома, Г. Манн, Я. Вассерман, Г. Майрінк. У 1898 р. у видавництві Фішера вийшла друком перша збірка новел М. *"Маленький пан Фрідеман"* ("Der kleine Herr Friedemann"), що отримала свою назву за новелою про маленького каліку та пихату світську красуню. У 1900 р. М. призвали на військову службу. Ні особливого завзяття, ні бажання до неї він не відчував. Завдячуючи сприянню друзів родини, М. за висновком медичної комісії отримав звільнення від військового обов'язку і знову повернувся до літературної праці.

Ще під час подорожі по Італії (1898–1899), як засвідчує сам письменник, у нього виник задум роману про історію занепаду однієї родини. Не віряги особливо в успіх свого починання, М. із чималим рукописом прибув у Мюнхен, де продовжив працювати над твором. Першими поціновувачами були брати і сестри, мати, друзі родини, котрим М. читав окремі сторінки свого роману. Реакція слухачів була дуже жвавою. Вони "сміялися і, пригадую, всі вважали, що за розлогу... оповідь я взявся лише заради власного задоволення, шанси на його вихід у світ були мізерними", — пригадував М. у 1930 р. І все ж у 1901 р. перший роман М., над яким він з незначними перервами працював два з половиною роки, вийшов друком у Берліні. На обкладинці книги зазначалося *"Будденброки. Занепад однієї родини"* ("Buddenbrooks. Verfall einer Familie", 1901).

Звертаючись у 1947 р. до історії створення роману, М. говорив про те, що спочатку ядром задуму був образ Ганно. Переживання хворобливого та вразливого нащадка родини Будденброків мали скласти ядро майбутнього твору, задуманого як новела. Але "інстинкт епіка", який, безсумнівно, був притаманний М. уже в ті роки, змусив його звернутися до джерел і ввести в оповідь усю передісторію героя. "Натомість новели про хлопчика..., — писав М., — під моїм пером виник прихований під маскою родинної хроніки соціально-критичний роман, ...потьмарена навислими над нею тінями роздумів про занепад історична картина побуту та звичаїв" Німеччини і — ширше — Європи межі XIX–XX ст. Створена молодим письменником книга (М. не виповнилося ще й 25 літ) свідчила не лише про блискуче засвоєння національних культурних традицій, що виявилися в уважності до побутової атмосфери, у вигадливому переплетінні нижньонімецького гумору та розробленої Р. Ваґнером, колишнім кумиром М., техніки лейтмотивів, а й у глибинному впливі на автора англійського, французького, скандинавського та російського роману. Озираючись на свій витвір з відстані двох десятиліть, М. підкреслював, що він із "ревною наполегливістю учня" опановував традицію європейського роману, відчуваючи, що "передати психологію тих, хто втомився жити, зобразити те ускладнення духовного життя і загострення сприйнятливості до прекрасного, яке супроводить біологічний занепад", неможливо без звернення до вже наявного в літературах Європи досвіду. Створення роману *"Будденброки"* — це підсумок пильних студій М. вчення Ніцше, полеміки з філософом, неоднозначного ставлення до нього.

З виходом у світ роману М. став відомим. Настрої, які опановували молодого письменника у цей час, втілились у драматичному досвіді *"Фйоренци"* ("Fiorenza", 1905), але "епічний інстинкт", що проявився так рано, не полишав М. ніколи. 1902 р. датований *"Трістан"* ("Tristan"), що відкрив тему митця та мистецтва у творчості М., а в 1903 р. була завершена одна з кращих маннівських новел *"Тоніо Крегер"* ("Tonio Kroger"). Задумана вона була ще під час роботи над *"Будденброками"*. М. проводив свою двотижневу відпустку в Данії, куди прибув через Любек. Враження, що накопичились від перебування в селищі Аальсгарде на березі Зунди, спогади про рідний Любек і проведене в цьому місті дитинство, роздуми про долю митця у бюргерській культурі, — все це оформилося у щось цілісне, що сам майстер означив як "повість" далебі не відразу. Та коли у 1903 р. новела побачила світ, то в літературних колах до неї поставилися прихильно.

Упродовж усієї оповіді головний герой (його ім'я винесено в заголовок), син консула Крегера та смаглявої матері-південки, котра чудово грала на роялі та мандоліні, намагається осмислити своє місце в цьому світі. Змалку вирізняючись схильністю "розглядати себе та своє став-

лення до життя зі сторони", Тоніо завершує історію старовинного бюргерського роду Креґерів. Коло його зацікавлень далеке від заповзятливості купців, що заклали матеріальний добробут родини. Він "вважав себе покликаним" служити духові та слову, а тому вибирає шлях, що відповідає його внутрішнім прагненням. Тоніо пробує писати. І ця діяльність "загострила його зір, дозволила йому пізнати великі слова, ...відкрила йому душі людей і його власну душу, зробила його ясновидцем і розкрила перед ним сутність світу", читаємо в новелі. Так вважав юний Крегер, але в міру змужніння та дедалі більшого усвідомлення відповідальності, що її почуває митець перед світом, він розумів, що не може забути, розірвати чисельні зв'язки, що єднають його з бюргерською культурою, неоднозначність оцінки якої посилювалась разом із тим, як зростала його вимогливість до своєї справи. Мистецтво вабило, зачаровувало Тоніо, але й світ бюргерства становив частину його натури. Намагаючись у якийсь спосіб визначити своє місце, Тоніо пише російській художниці Лизаветі Іванівні: "Я стою між двох світів, у жодному я не почуваюся по-домашньому". У цих словах думка про вічну самотність митця, така близька й самому М.

Літературне визнання відкрило перед М. двері багатьох престижних домів Мюнхена, серед них і особняка Прінґсгаймів. У лютому 1903 р. М. написав братові Генріху: "Прінґсгайми — переживання, яким я сповнений ущерть". Тут, у родині професора математики та його вродливої дружини, М. зустрів ту, котру назвав "нареченою із казки" (*"Пісня про дитину"*, 1919), "дивом, ...невимовно рідкісним і коштовним створінням, котре тільки тим, що існує на світі, заміняє культурну діяльність 15 письменників чи 30 малярів". Обранкою М., його вірною супутницею життя стала Катя Прінґсгайм. Від цього шлюбу у М. було 6 дітей: один із них — Клаус — автор відомого роману "Мефістофель". Проте слід зауважити, що одруження і сімейне життя письменника не перешкодило його гомосексуальним захопленням, які не давали йому спокою впродовж усього життя. Особливо чітко це прослідковується у новелі *"Смерть у Венеції"*, герой якої, зістарілий Густав фон Ашенбах, котрий пожертвував усім заради мистецтва, закохався у вродливого хлопчика.

У 1908 р. родина М. перебралася у будинок у Бад-Телці; мюнхенське життя тривало до 1933 р. М. полишав улюблене місто лише на час канікул дітей та на запрошення видавців і університетів. У 1909 р. вийшов друком роман *"Королівська величність"* ("Königliche Hoheit"), який М. схарактеризував як "спробу у формі роману створити комедію". У 1911 р. закінчено перший варіант роману *"Зізнання авантюриста Фелікса Круля"* ("Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull"), а в 1913 р. з'явилася новела *"Смерть у Венеції"* ("Der Tod in Venedig"), у якій М. знову звернувся до дискусійних питань долі мистецтва та митця в умовах культурної кризи.

Перша світова війна, що спалахнула у 1914 р., захопила М. у сільському усамітненні в Бад-Телці, але його подальше перебування там було неможливим, і М. повернувся у Мюнхен, де поринув в атмосферу "збудженого страхом і натхненням натовпу". М., згадуючи роки війни, називав їх часом "помилок і правоти", коли він "разом зі своїм народом" пройшов "важкий шлях" пізнання й істини. Безпосередньої участі у військових діях М. не брав, але вважав, що залишатися обіч усього, що відбувалося, він не має права, й убачав своє призначення у тому, щоби "служити духовною зброєю".

Узимку 1914 р. М. разом із родиною переселився у будинок, який був збудований у районі Боґенгаузена, на березі гірського озера Ізар. Тут родина М. провела "роки жаху та жорстоких лихоліть", тут письменник зазнав "відчуття приходу епохального, вирішального для майбутніх часів перелому".

У 1914 р. М. опублікував статтю *"Роздуми під час війни"*, написав нарис *"Фрідріх і велика Коаліція"*, а в період з 1915 до 1918 р. працював над книгою *"Міркування аполітичного"* ("Betrachtungen eines Unpolitischen", 1918), що коштувала йому величезної праці та стала наслідком "самопізнання й уживання в європейські суперечності та дискусійні проблеми". Як зізнавався сам автор, жодна з його робіт не мала "настільки чіткого відбитку почину суто особистого і, в сенсі зацікавлення ним громадськості, безнадійного". "Я був наодинці зі своїми зізнаннями". *"Міркування аполітичного"* були народжені під знаком і тиском війни, стали підсумком роздумів про проблеми німецького духу, але одночасно пером автора керувало пристрасне бажання порівняти себе з іншими, пізнати себе, бо ніхто не залишається повністю таким, яким він був. Оцінюючи значення *"Міркувань аполітичного"* у 1930 р., М. вбачав його в тому, що ця праця стала "останнім значним і не без хоробрості даним ар'єргардним боєм романтичного бюргерства з "новим".

Ще в 1912 р. у М. виникла думка про твір, у якому би відобразився "духовний склад європейця першої третини двадцятого століття й проблеми, що постали перед ним", але тільки у 1924 р. вийшов друком роман *"Чарівна гора"* ("Der Zauberberg"), у якому цей задум отримав втілення. У роки війни М. припинив роботу над романом і поновив її лише в 1919 р. Паралельно М. писав есе, найважливішими з яких вважав *"Гете і Толстой"* ("Goethe und Tolstoi", 1923), *"Про німецьку республіку"* ("Von deutscher

Republik", 1923), *"Окультні переживання"*, називаючи їх "прямими духовними нащадками та відгалуженнями" свого роману.

"Чарівна гора" — це роман про час у подвійному значенні слова: з одного боку, на сторінках роману постають картини життя довоєнної Європи, а з іншого — йдеться про час як такий. Героєм своєї епічної оповіді обсягом 1200 сторінок М. робить Ганса Касторпа, німця, інженера, котрий волею долі опинився замкнутим на високогірному курорті для легеневих хворих, де панує певне зачарування, розірвати яке непросто.

Посередньому нащадкові багатої гамбурзької родини нелегко далася відмова від споглядального ставлення до світу та перехід на позиції активного втручання в життя. Власне, картин, які демонструють цю активність, у романі немає, але сам факт, що після семирічного перебування в "царстві смерті", як називають високогірний курорт, Ганс спускається на рівнину, де вже розгорявся вогонь Першої світової війни, свідчить про неприйняття ним пасивної позиції мешканців курорту.

Роман *"Чарівна гора"* був новаторським не лише за позицією автора, а й за організацією оповіді, в якій, як зауважив М., "реалістична оповідь постійно виходить за рамки реалістичного, символічно активізуючи його, вивищуючи його, даючи можливість зазирнути крізь нього у сферу духовного, у сферу ідей". Центральною ідеєю роману, що її М. досліджує глибоко та всебічно, є ідея Людини та людяності, вона — центр напружених дискусій та непростих роздумів героїв твору та самого автора.

Успіх книги був колосальним, не зупиняли ні висока ціна, ні обсяг. Упродовж чотирьох років книга сто разів перевидавалася; роман, який сам автор вважав "німецьким", був перекладений угорською, голландською, англійською, шведською та французькою мовами.

У 1926 р. вийшов друком перший роман тетралогії *"Йосиф і його брати"* ("Jozeph und seine Brüder"), що задумувалась як продовження проблематики *"Чарівної гори"*. Тетралогія складається з романів: *"Минувшина Якова"* ("Die Geschichten Jaakobs", 1933), *"Юний Йосиф"* ("Der junge Joseph", 1934), *"Йосиф у Єгипті"* ("Joseph in Ägypten", 1936), *"Йосиф-годувальник"* ("Joseph der Ernährer", 1943).

Задум монументального циклу романів виник у автора майже випадково. Якось у своєму затишному мюнхенському домі М., гортаючи стару родинну Біблію, наштовхнувся на легенду про Йосифа Прекрасного і замислився над питанням, чи можливо заново переказати цю захоплюючу історію. М. намагався вкласти у відомий всім сюжет "щось необхідне людям", "якийсь внутрішній зміст". Він поставив перед собою завдання надзвичайної складності: дослідити проблему гуманізму не на прикладі окремішнього, індивідуального, конкретних випадків його прояву, а в загальнолюдському плані, надаючи перевагу типовому перед індивідуальним. Глобальністю поставленого завдання зумовлено було звернення М. до міфу.

З притаманною йому грунтовністю М. занурився у студії праць із міфології, намагаючись "встановити контакт з невідомим світом, світом міфічним, первозданним". Він прагнув не лише проникнути в матеріал, але й розчинитися в ньому, домогтися "самозабутнього ототожнення себе з ним", бо лише за цієї умови може народитися те, що означують коротким словом "стиль", тобто "неповторне та повне злиття особистості митця із зображуваним предметом". Вибір манери оповіді давався М. нелегко, і першою спробою пера стало написання прологу до першого циклу про Йосифа, який називається *"Сходження в пекло"*. Сам автор означив пролог як "фантастичне есе", що нагадує "ретельну підготовку перед тим, як вирушити в ризиковану експедицію — подорож у глибини минулого, до праматерів усього сущого". Працею над тетралогією була продиктована і поїздка у 1930 р. на Близький Схід.

Оскільки міф про Йосифа Прекрасного взятий письменником зі Старого Заповіту, багато читачів могло подумати, що це роман про євреїв і для євреїв. Але це не зовсім так. Єврейський антураж і давньоєврейська інтонація в романі — це тільки частина багатошарового стилю письменника. М. використовує міфологію, аби глибше дослідити в людині позачасові, вічно існуючі первні. Міф для М. — це передовсім "одвічний зразок, одвічна форма життя, позачасова схема, з давніх-давен задана формула, в яку вкладається життя, що усвідомлює себе, неусвідомлено прагне знову віднайти колись дані йому зразки". Письменник у романі відходить від вузькобіблійної спрямованості, перетворюючи свого героя у "символічний образ людства", а сам роман стає "поемою про людство".

У той час, коли тривала робота над першою книгою про Йосифа, у Німеччині западали сутінки фашизму, небезпеку якого М. усвідомлював з достатньою ясністю. Вираженням тривожних настроїв письменника стала новела *"Маріо і Чарівник"* ("Mario und Zauberer"), що її М. означав як "експромтом народжену повість".

У серпні 1929 р. родина М. відпочивала на Балтійському узбережжі Східної Пруссії, насолоджуючись краєвидом моря, сосон, дюн і здійснюючи невеликі поїздки. Маршрут однієї з поїздок проходив через Куршіс Керунг (Куршську косу) та невеличке рибальське селище Ніддене (Ніда), що належали Литві. Невимовна своєрідність і чар природи, фантастичний світ рухомих

дюн, населені зубрами соснові ліси та березові гаї полонили письменника. Тут М. придбав невеличку ділянку землі, на якій був збудований дім і куди під час літніх канікул приїжджала родина письменника. Дім зберігся до наших днів. Повість *"Маріо і Чарівник"* була написана в цих місцях. Присунувши плетену кабінку до самої води, поклавши рукопис на коліна, М. споглядав широкий морський обрій, курортників та голу дітлашню, яка жадібно тяглася до його олівців, і з випадку, що трапився колись у Форте-дел-Мармі, поблизу Віареджо, "мимохіть виникла фабула, з неоформленої балаканини — духовно значима новела, із суто особистісного — етично-символічне", — писав автор новели.

1929 р. завершився присудженням М. Нобелівської премії, якою Шведська академія відзначила роман *"Будденброки"*. Натомість М. вважав, що це визнання всього, що було ним написане до цього часу.

У 1933 р. М. залишив Німеччину. Еміграція до Швейцарії співпала з виходом у світ першої частини тетралогії *"Йосиф і його брати"*, а в 1934 р. побачила світ і друга частина цього монументального роману. У тому самому році М. здійснив першу поїздку у США і повернувся в Європу.

У 1936 р. він розпочав працювати над романом *"Лотта у Веймарі"* ("Lotte in Weimar", 1939), ставлячи перед собою мету "зобразити Гете в плоті". Сюжет роману засновано на зустрічі через сорок з лихвою років у Веймарі Гете і Лотти, героїні роману "Вертер", котра приїхала до міста для того, аби пригадати свої стосунки з великим поетом і вирішити, чи правильно вона вчинила, розлучившись із ним тоді. Але для М. першочерговою в романі залишається не тема особистих стосунків Лотти і великого німецького письменника, а проблема митця. Раніше письменник був глибоко переконаний, що наявність таланту згубна для становлення людського характеру. Натомість тепер він приходить до думки про те, що між наявністю в людині дару Божого та якісною характеристикою людської індивідуальності існує тісний позитивний зв'язок: чим більший талант в людині, тим вищою є індивідуальність його носія. Геніальна художня обдарованість Ґете багато в чому зумовлює і його геніальну особистість. М. на прикладі Гете показує, що неповноцінною є не присутність у людині дару митця, а, навпаки, відсутність у ній таланту.

На перший погляд могло би здатися, що М. залишився осторонь від політичних проблем, на які була так багата європейська дійсність цього часу. Але роман *"Лотта у Веймарі"* звучав політично актуально. Злободенність цього твору особливо відчутна тоді, коли М. розмірковує про "німецьку сутність" великого поета. У часи фашизму німецькі філістери вбачали свою правдиву "німецьку сутність" у покірливому схилянні перед будь-яким біснуватим негідником. У романі М. Гете посилає до дідька бездумну німецьку чернь і гордо протиставляє себе юрбі: "Гадають, що вони Німеччина. Але Німеччина — це я". Роздуми М. про "німецькість" митця, коли самі слова "німець" і "німецький" вже були політично скомпрометовані фашистами на кілька десятиліть уперед, мали глибоко особистий характер. Саме в цей час гітлерівські молодики намагалися заборонити письменникові виступати від імені Німеччини. Але М. не побоявся в цій ситуації виступити проти "німецької духовної сивухи" і заявив, що не бажає мати нічого спільного з "німецькими чортами".

Неприховане цькування письменника владою Німеччини зростало. У грудні 1936 р. письменник отримав від декана філософського факультету Боннського університету повідомлення про те, що у зв'язку з позбавленням М. німецького підданства "філософський факультет вважає себе змушеним викреслити" письменника зі списку почесних докторів. Це стало тією краплею, яка переповнила чашу, і 1 січня 1937 р. він відповів *"Листуванням із Бонном"*. У *"Листуванні..."* М. "ганебний акт позбавлення" його "національного громадянства" розцінює як помсту націонал-соціалістів за те, що він, побачивши "грізну небезпеку, яку несе Європі людиноненависницький режим, який скніє у своєму невігластві", не став мовчати і підняв свій голос. М. заявив, що "націонал-соціалістська система" має і може мати лише одну мету — "підготувати народ до війни", перетворити його в безмежно покірливу, позбавлену й тіні критичної думки, сліпу і фанатично тупу машину. Свою місію митця в сутичці з цією машиною М. вбачав у "збереженні високої якості німецької культури", у тому, аби виступати "супроти брудної фальсифікації німецького духу".

У 1938 р. М. прийняв пропозицію Прінстонського університету і перебрався у США. З 1941 до 1952 р. він замешкував у Каліфорнії. М. писав статті, у яких розмірковує про долю Німеччини, намагався знайти відповідь на питання, в чому причини трагедії, що спіткала його батьківщину, старався показати істинні цінності німецької культури. Особливо важливим для розуміння творчості М. у цей період є його праці *"Проблема свободи"* ("Das Problem der Freiheit", 1939), *"Німеччина і німці"* ("Deutschland und die Deutschen", 1947), *"Ніцше у світлі нашого досвіду"* ("Nietzsche im Lichte unserer Erfahrung", 1948). У 1943 р. письменник закінчив тетралогію про Йосифа і розпочав роботу над романом *"Доктор Фаустус. Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля"*

("Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzahlt von einem Freunde", 1947).

Перші думки про написання твору, за спогадами М., належать ще до періоду його роботи над *"Тоніо Крегером"*, але поштовхом до оформлення задуму в реальність роману стали події Другої світової війни. Перші сторінки роману з'явилися під гуркіт Сталінградської битви, бомбардування Берліна, поразок німців у Африці.

У розлогій статті *"Історія "Доктора Фаустуса". Роман одного роману"* ("Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans", 1949) М. реконструює етапи роботи над одним із найскладніших творів XX ст., не тільки звертаючи особливу увагу на політичну ситуацію, у якій народжувався твір, а й відновлюючи культурну ауру, що впливала на формування задуму. М. читав мемуари І.Стравинського, слухав музику П. Чайковського, зустрічався з А. Шонберґом, студіював книги з музики, звертався до листів М. Лютера і творів В. Шекспіра, споглядав картини А. Дюрера, читав "Молот відьом", дослідження про Ф. Ніцше. У нього завжди був під рукою томик шванків XVI ст., драма про Фауста К. Марло, його цікавила доля музиканта Г. Вольфа (1860—1903), образ котрого проступає в героєві роману, композиторі Леверкюні. У чорнових нотатках з'являються варіанти імен майбутнього героя роману про кризу культури та долю творчої особистості. М. ніби випробовує звучність імен на слух: Ансельм, Андреас, Адріан, зрештою, зупиняється на останньому. Не відразу М. прийшов і до своєрідної для нього манери оповіді — не від особи автора, а через посередника, яким у творі є професор Серенус Цейтблом. Сам письменник уважав, що введення постаті оповідача дало йому можливість "витримати оповідь у подвійному часовому плані, поліфонічно вплітаючи події, які вражають того, хто пише, в самий момент праці, у ті події, про які він пише".

Створення роману тривало три роки та вісім місяців, і врешті, "29 січня 1947 року, вранці, я написав останні рядки *"Доктора Фаустуса"* — ту тиху, зворушливу молитву Цейтблома за приятеля, за вітчизну, яка вже давно у мені звучала", — занотував М. у 1949 р. Думки про вітчизну, долю культури не полишали М. У цьому самому році він здійснив поїздку у Німеччину, виступав на гетівських урочистостях, але радість повернення у Європу потьмарилася самогубством сина Клауса та смертю молодшого брата Віктора. У 1950 р. М. втратив і старшого брата Генріха.

1951 р. був ознаменований з'явою роману *"Обранець"* ("Der Erwählte"), написаного на сюжет середньовічної легенди "Про доброго грішника". За рік до смерті М. закінчив першу частину розпочатого ще у 1910 р. роману *"Зізнання авантюриста Фелікса Круля"* (1954), який став популярним завдяки поєднанню цікавого сюжету з чисельними комедійними ситуаціями, а також властивій для письменника глибині соціальної та філософської проблематики.

У 1952 р. М. повернувся у Європу і провів останні роки свого життя у Цюріху, приділяючи багато уваги публіцистичній діяльності: він брав участь у шиллерівських урочистостях у Штутгарті та Веймарі, писав есе тощо.

12 серпня 1955 р. в Цюріху завершився земний шлях одного із найбільших письменників XX ст., котрий був щиро переконаний у цілющій силі мистецтва.

Українською мовою окремі твори М. переклав Є.Попович та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Будденброки. — К., 1973; Трістан. — К., 1975; Доктор Фаустус. — К., 1990. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 10 т. — Москва, 1960; Иосиф и его братья: В 2 т. — Москва, 1987.

Літ.: Адмони В.Г., Сильман Т.И. Томас Манн: Очерк творчества. — Ленинград, 1960; Апт С. Е. Томас Манн. — Москва, 1972; Апт С.К. Над страницами Томаса Манна. — Москва, 1980; Виммер Р. "И конец мой безнадежен..." Последние годы жизни Томаса Манна // Вопр. философии. — 2001. — № 12; Волгина А. и др. Томас Манн. Биобибл. указатель. — Москва, 1979; Волощук Е. Труды и соблазны святого Себастиана XX века (три новеллы о художнике Т. Манна) // Вікно в світ. — 1999. — № 2; Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна: Мировоззрение и жизнь. — Москва, 1981; Журавська І. Ю. Заруб. антифаш. роман. — К., 1976; Журавська І. Ю. Генріх Манн. Життя і творчість. — К., 1985; Затонський Д. В. Томас Манн як представник епохи // Затонський Д. В. Шлях через XX століття. — К., 1978; Затонский Д. В. Волшебные горы Томаса Манна // Лит. обозр. — 1975. — № 6; Кургинян М. С. Романы Томаса Манна. — Москва, 1975; Лем С. Мифотворчество Т. Манна // Новый мир. — 1970. — № 6; Паси И. Талант и время: Т. Манн "Доктор Фаустус" // Паси И. Лит.-филос. этюды. — Москва, 1974; Русакова А. Томас Манн. — Ленинград, 1975; Скуратовський В. Л. Мистецькі проблеми в німецькому романі XX ст. — К., 1972; Федоров А. А. Томас Манн: Время шедевров. — Москва, 1981; Ященко Є. Велич Томаса Манна // Всесвіт. — 1992. — № 5–6.

Л. Дудова



МАРГАРИ́ТА НАВАРРСЬКА (Marguerite de Navarre — 11.04.1492, м. Ангулем — 21.12. 1549, Одос-ан-Бігор) — французька письменниця.

М. Н. була сестрою французького короля Франціска І Валуа. Після смерті першого чоловіка — герцога Алансонського, вона у 1527 р. вийшла заміж за Генріха д'Альбре, короля Наварри — північної частини давнього королівства

Наварри. Всебічно освічена, з 1543 р. М. Н. самостійно керувала королівством. Зостаючись католичкою, але досить байдужою до своєї віри, вона протегувала протестантам. Її двір у Нераку був центром культурного життя Франції.

М. Н. — автор дидактичної поеми *"Верцадло грішної душі"* ("Le miroir de l'âme pécheresse", 1531), яку Сорбонна визнала єретичною, поетичної збірки *"Маргаритки Маргарити із принцес"* ("Marguerites de la Marguerite des princesses", 1547), для яких характерні містичні мотиви і тема платонічного кохання. М. Н. написала кілька п'єс, деякі — у формі мораліте: *"Хворий"* ("Le malade"), *"Інквізитор"* ("L'inquisiteur"); іншим притаманний елегійний характер: *"На смерть короля"* ("La comédie sur le trépas du roi", 1547). Проте уславилася М. Н. збіркою новел, опублікованих посмертно під назвою *"Історія про щасливих коханців..."* ("Histoire des amants fortunés...", 1558), у другому уточненому виданні — *"Гептамерон"* ("Heptaméron", 1559).

Над *"Гептамероном"* М. Н. розпочала роботу, очевидно, у 1542 р. За задумом, у її книжці, як і в "Декамероні" Дж. Боккаччо, повинно було бути сто новел. Проте смерть завадила закінчити роботу: письменниця зупинилася на початку восьмого дня. Новели М. Н. були надзвичайно популярними. Збереглося 16 рукописних екземплярів цього твору. Написаний *"Гептамерон"* під безпосереднім впливом Дж. Боккаччо, чого М. Н. не приховувала. Як і "Декамерон", її книжку відкриває Пролог, у якому йдеться про те, як десять шляхетних кавалерів і дам, змушених байдикувати через осіннє бездоріжжя та напади грабіжників, вирішують коротати час, розповідаючи по черзі цікаві історії, про які вони чули чи бачили на власні очі. Проте жодна новела *"Гептамерона"* не схожа на оповідання флорентійського гуманіста. У більшості випадків в основу новел покладені справжні події, а на сторінках книжки зустрічаємо відомих діячів І пол. XVI ст.

У *"Гептамероні"* порівняно мало гостросюжетних оповідань чи новел-анекдотів, і навіть у них на першому плані не комізм ситуації, а розкриття характерів. Прикметний також відбір персонажів *"Гептамерона"*. Найчастіше це дворянин чи вельможна дама. М. Н. цікавить не становище героїв, а їхній внутрішній світ, і в першу чергу — моральний рівень. Натомість станової нерівності героїв новел розділяє нерівність майнова. Звідси частий мотив гонитви за багатством, що запановує не лише над ченцями, а й над вельможними рицарями. Цим героям протистоять комічні персонажі книжки — дрібні ремісники, купці середнього достатку, адвокати, чиновники, але основними учасниками комічних ситуацій, а водночас і об'єктом сатири є у книжці духовні особи.

Письменник і мислитель епохи Відродження, М. Н. у позитивних героях своєї книжки намагається втілити гуманістичний ідеал людської особистості. Його вона, зазвичай, знаходить у дворянському середовищі. Дійсно, перед читачем проходить вервечка "шляхетних" і "вельможних" людей, хоча вони мають мало спільного з реальною знаттю епохи. У негативних персонажах новелістці вдалося типізувати основні риси людей свого часу. Прагнення до змальовування характерів і пристрастей проявилось і в індивідуалізованому зображенні десяти оповідачів. Риси їхньої особистості розкриваються перш за все у виборі ними сюжетів новел, але найяскравіше та найчіткіше — в діалогах-обговореннях, що завершують кожну новелу.

У палких суперечках, зіткненнях думок вимальовується і світогляд оповідачів. Одних характеризує глибока релігійність (такою є Уазіль, прототипом котрої була, очевидно, матір М. Н. — Луїза Савойська), інших — поверхово гедонічне ставлення до життя (Іркан — чоловік М. Н. — Анрі д'Альбере), третіх — схильність до платонізму (Парламанта, тобто сама М. Н.). Інколи історії слугують ілюстраціями тієї чи іншої думки оповідачів, і після новели, в якій йдеться про розпусту і хитрощі ченців, герой розповідає історію про високе кохання, збережене впродовж усього життя.

Сюжетом більшості новел *"Гептамерона"* та предметом палких суперечок є кохання. Одні виявляються прихильниками погоні за насолодами, інші захищають особисту гідність жінки. Авторську точку зору виражає Парламанта. Тут спостерігається характерне для епохи злиття куртуазного погляду на кохання як слугування дамі з платонівською концепцією вдосконалення через кохання задля залучення до Бога. М. Н. вважає, що "людина, котра не любила будь-яку живу істоту, не любить по-справжньому і Бога". Через те вона вірить в облагороджуючу силу любові: "Я вважаю досконалими коханцями тих, — пише вона, — хто шукає в об'єкті кохання якусь досконалість — красу, доброту чи шляхетність, хто завжди прагне до чесноти та має чисте і чесне серце".

Хоча у першому (посмертному) виданні *"Гептамерон"* і називався *"Історіями про щасливих коханців"*, справді щасливих коханців у книжці небагато. Поряд із веселощами у *"Гептамероні"* постійно присутня невесела думка про неможливість особистого щастя, про марність пошуків гармонії у світі та в людині. Таким чином, твір М. Н. випереджає нову епоху — пізнє Відродження, для якої у Франції будуть типовими і ці пошуки, і все чіткішим відчуття їхньої марності.

Тв.: Укр. пер. — Пісенька // Всесвіт. — 1961. — №3. *Рос. пер.* — Гептамерон. — Ленинград, 1967; Москва, 1982.

Літ.: Петрункевич А. М. Маргарита Ангулемская и ее время. — С.-Петербург, 1899; Cazauran N. L'Heptaméron de Marguerite de Navarre. — Paris, 1977; Febvre L. Amour sacré, amour profane: Autour de l'Heptaméron. — Paris, 1971; Tetel M. Marguerite de Navarre's Heptaméron: Themes, language and structure. — Durham, 1973.

За О. Михайловим



МАРІВÓ, П'єр Карле де Шамблен де (Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de — 4.02.1688, Париж — 12.02.1763, там само) — французький письменник.

М. народився 4 лютого 1688 р. у Парижі. Батько М. був королівським чиновником, належав до "дворянства мантії", мати була незнатного походження. Дитинство хлопчик провів у провінції, спочатку в Ріомі (батько завідував тут монетним двором), потім — у Ліможі, де почав вивчати право. У Ліможі М. написав свою першу п'єсу *"Обережний і справедливий батько, або Кріспен, щасливий шахрай"* ("Le Père prudent et équitable...", 1706), у якій наслідував Ж. Б. Мольєра. Невдовзі М. залишив вивчати юриспруденцію і 1710 р. приїхав у Париж. Любов до літератури привела його в салон маркізи де Ламбер, де юнак познайомився з багатьма діячами Просвітництва (Ш. Монтеск'є, Б. де Фонтенелем та ін.); водночас він відвідував салон маркізи де Тансен.

Початок літературної діяльності М. пов'язаний з жанром галантно-крутійського роману. Першою пробою пера став роман *"Фарзамон, або Нові романтичні захоплення"* ("Pharsamon, ou Les Nouvelles Folies romanesques", 1713; вид. 1737). У центрі твору — дві пари закоханих: Фарзамон і Сідаліза та їхні слуги, Клітон і Фатіма. Наступний роман М. *"Пригоди ***, або Дивні дії симпатії"* ("Les aventures de ***, ou Les effets surprenants de la sympathie", 1713) складається з п'яти томів і присвячений примхам галантного кохання. Відроджуючи преціозний стиль XVII ст., М. водночас іронізує з його манірності і штучності, що особливо помітно у його третьому романі *"Карета, що застрягла в болоті"* ("La voiture embourbée", 1714).

Салон маркізи де Ламбер відгукнувся на відроджену на початку XVIII ст. суперечку про "давніх та нових авторів". М. разом із завсідниками салону виступив на боці нових, сучасних, письменників. Він обстоював переваги Фонтенеля і Ламота над Вергілієм і Гомером, опублікував ряд статей і сатиричних есе у "Французькому Меркурії" та написав у манері П. Скаррона пародійні поеми: *"Гомер навиворіт"* ("L'Homère travesti, ou L'Iliade", 1716) і *"Телемах навиворіт"* ("Télémaque travesti", 1717, вид. 1736), у яких висміяв античні образи.

У 1720 р. М. розпочав кар'єру драматурга. Саме цього року внаслідок краху банку Дж. Лоу він втратив усе своє майно, що й змусило його перетворитися з відвідувача великосвітських салонів у професійного письменника. З 1720 р. М. постійно співпрацював з італійською трупою Л. Ріккобоні, яка виступала у приміщенні паризького театру "Комеді Італьєн". Цього ж року актори трупи без успіху зіграли міфологічну комедію М. *"Кохання і правда"* ("L'Amour et la Vérité"), яку він написав у співавторстві з Р. де Сен-Жорі. Не мала успіху і єдина трагедія М. *"Ганнібал"* ("La mort d'Hannibal", 1720), поставлена акторами "Комеді Франсез". Зате комедія *"Арлекін, вихований коханням"* ("Arlequin poli par l'Amour...", 1720) пройшла з тріумфом. Вона відкрила серію комедій М., присвячених "сюрпризам", "примхам", "несподіванкам" кохання. Сюди відносяться любовно-психологічні комедії 20—30-х рр., більшість з яких були зіграні італійськими акторами: (*"Сюрприз кохання", 1722; "Подвійна непостійність", 1723; "Удавана служниця, або Покараний шахрай", 1724; "Непередбачувана розв'язка", 1725*). Найпопулярнішою була комедія М. *"Гра кохання та випадку"* ("Le Jeu de l'amour et du hasard", 1730).

Ще більшої популярності зажили комедії М., створені у 30-х рр.: *"Тріумф кохання"* ("Le Triomphe de l'amour", 1732), *"Безрозсудні клятви"* ("Les Serments indiscrets", 1732), *"Виправлений чепурун"* ("Le Petit-Maître corrigé", 1734), *"Помилка"* ("La Méprise", 1734) *"Заповіт"* ("Le Legs", 1736), *"Брехливі зізнання"* ("Les Fausses confidences", 1737).

Театр М. зазнав впливу драматургії Мольєра і Расіна, французького ярмаркового театру, італійської комедії дель арте. М. створив особливий стиль діалогу (т. зв. "марівод ж"), витриманий у дусі салонних розмов, сповнений тонкої дотепності та вишуканості.

Для комедій М. 20—30-х рр. характерна провідна тема — тема кохання. Кохання драматург трактує як почуття, що несподівано спалахує в людині і захоплює її всю. М. зображує найтонші відтінки кохання, його розвиток, боротьбу з усілякими перешкодами. Зазвичай він аналізує внутрішні конфлікти, що відбуваються в серці персонажів, боротьбу між коханням та іншими почуттями (страхом, нерішучістю, самолюбством). У фіналі комедій М. кожний відтінок (різновид) кохання перетворюється у кохання торжествуюче. Оскільки сюжет комедій М. розгортається винятково навколо любовно-психологічних проблем, шляхом зміни найтонших, майже непомітних відтінків почуттів, то зовнішню

дію заміняє внутрішня з допомогою аналізу психологічних переживань героїв. У комедіях М. доміиують бесіди, пояснення, діалоги. Особисто М. так висловлювався про свої комедії: "Я вишукував у людському серці всі потаємні закутки, у яких може ховатися кохання, коли воно боїться з'явитися на люди, і кожна з моїх комедій покликана витягти його з такого закутка". Г. Е. Лессінг найбільше достоїнство п'єс М. убачав у "філософському аналізі пристрасті".

Найвідоміша комедія М. — *"Гра кохання та випадку"*. Аристократів Доранта і Сільвію батьки пошлюбували. Сільвія хоче до весілля довідатися про характер Доранта і для цього перевдягається у плаття своєї покоївки Лізети, котрій вона велить одягти її плаття і видати себе за пані. У свою чергу Дорант охоплений тими самими сумнівами і міняється одягом із лакеєм Паскеном. Дорант і Сільвія зустрічаються, і між ними виникає взаємний потяг, що лякає їх, оскільки вони не бачать іншого виходу, крім мезальянсу. Тим часом перевдягнені Паскен і Лізета також закохуються і також лякаються цього кохання, тому що кожен із них вважає, що предмет його кохання — йому не рівня. Нарешті Дорант відкриває Сільвії таємницю свого перевдягання й освідчується у коханні. Але Сільвія бажає з'ясувати, чи здатний Дорант одружитися з нею, незважаючи на те, що вона — служниця. Вона розпалює ревнощі Доранта і доводить його до такого стану, що він, зневажаючи гаданою різницею в їхньому суспільному становищі, благає її погодитися на шлюб. Після цього все розкривається, і п'єса закінчується двома весіллями — панів і слуг. У цій комедії поставлено проблему соціальної нерівності. М. показує зіткнення природного почуття із становими забобонами і подолання останніх під впливом кохання.

У ряді своїх драм М. ставить соціальні проблеми. У його творах для театру можна знайти відгомін просвітницьких ідей (хоча сам М. до просвітницького руху ставився вкрай негативно). Так, у комедії *"Острів невільників"* ("L'île des esclaves", 1725) він виступає прихильником загальної громадянської рівності; у *"Новій колонії"* ("La nouvelle colonie", 1729) обстоює рівноправність жінок; в *"Острові розуму"* ("L'île de la raison", 1727) М. прославляє розум. Деякі п'єси М. належать до жанру повчальної комедії (*"Школа матерів"* — "L'École des mères", 1732; *"Мати-повірниця"* — "La Mère confidente", 1735, *"Несподівана радість"* — "La Joie imprévue", 1738), вони проникнуті моралізаторським пафосом.

У 20-х рр. розпочалася видавнича діяльність М. Наслідуючи англійські сатирико-повчальні журнали, що їх видавали на початку XVIII ст. Дж. Аддісон і Р. Стіл, він почав видавати журнали "Французький глядач" ("Le Spectateur français", 1722–1723), "Незаможний філософ" ("L'indigent philosophe", 1728) і "Кабінет філософа" ("Le Cabinet du philosophe", 1734). Для цих журналів М. писав філософські статті, сатиричні замальовки, характерологічні етюди. Журнали М. не мали такого значного суспільного резонансу, як видання Аддісона та Стіля, однак низку надрукованих там нотаток М. розвинув надалі у своїх романах.

У 30-х рр. паралельно із своїми найкращими комедіями М. написав два психологічні романи *"Життя Маріанни"* ("La vie de Marianne", 1731–1741) і *"Меткий селянин"* ("Le paysan parvenu", 1735–1736). Обидва вони залишилися незакінченими. М. з великою психологічною майстерністю розкриває внутрішнє життя героїв — вихідців із низів суспільства, але наділених високими почуттями. В обидвох романах М. на широкому тлі доби змальований Париж окраїн. Хоча твори написані не без впливу крутійського роману, всі їхні авантюрні епізоди не є самодостатніми, а дають змогу всесторонньо висвітлити внутрішній світ персонажів, котрих автор показує у взаємодії із соціальним середовищем. У Франції романи не мали успіху (автора безпідставно звинувачували в аморальності і "ницості" сюжетів), проте були дуже популярними в Англії.

Роман *"Життя Маріанни"* написаний у формі автобіографії героїні. Маріанна є знайдою, її вельможних батьків пограбували та вбили в лісі розбійники. Вцілілу дворічну Маріанну віддали на виховання сестрі бідного сільського кюре. Коли дівчині виповнилося п'ятнадцять років, вона втратила своїх благодійників і без засобів до існування потрапила у Париж. Лицемірний старий Клімаль влаштував її продавцем у магазин мадам Дютур, розраховуючи з часом зробити Маріанну своєю коханкою. Незабаром вона познайомилася з племінником Клімаля Вальвілем, котрий закохався в неї. Рятуючись від його залицянь, героїня знаходить притулок у монастирі. Дама-патронеса, котра влаштувала Маріанну у монастир, виявилася матір'ю Вальвіля і хоче одружити їх, однак проти нерівного шлюбу повстають родичі. Вальвіль захоплюється іншою, а Маріанна потрапляє у вище товариство, де їй відкрилася перспектива блискучого шлюбу. На цьому роман обривається. *"Життя Маріанни"* — твір моралізаторський. В образі стійкої і чесної Маріанни, котра зуміла зберегти свою доброчесність, що, зрештою, і призвела її до життєвих успіхів, М. дає зразок поведінки для будь-якої чуттєвої і моральної людини.

Роман *"Меткий селянин"* є історією швидкої кар'єри селянина Жакоба. Герой — розумний, спритний, енергійний, наполегливий юнак. Не бажаючи бути лакеєм, він прагне вийти у люди

і використовує для цього всі можливі засоби. Врешті-решт, за допомогою жінок Жакоб стає значним чиновником фінансового відомства. Роман також сповнений повчальних тенденцій, проте автор не засуджує героя за його "вимушений" аморалізм.

У грудні 1742 р. М. обрали у Французьку Академію. Творча активність помітно пішла на спад. Титул "безсмертного" вже не дозволяв писати для італійської трупи, а на сцені "Комеді Франсез" його нові комедії *"Суперечка"* ("La Dispute", 1744) і *"Переможена забобона"* ("Le Prejuge vaincu", 1746) не мали успіху. Не додали слави М. його останні п'єси: *"Вірна дружина"* ("La Femme fidele", 1755), *"Фелісі"* ("Felicie", 1757), *"Легковажна кохана"* ("L'Amante frivole", 1757), *"Щирі актори"* ("Les Acteurs de bonne foi", 1757) і *"Провінціалка"* ("La Provinciale", 1761). В останні роки життя М. часто хворів. Помер він у Парижі 12 лютого 1763 р.

Творчість М. справила значний вплив на подальший розвиток французької та європейської літератури. Його романи поряд із романами А.Р. Лесажа й А. Прево заклали підвалини реалістично-психологічного роману XVIII ст., вплинули на творчість С. Річардсона і Ш. де Лакло. Значення драматургії М. — другого після Мольєра найвизначнішого французького комедіографа — полягає у тому, що своєю театральною творчістю він сприяв звільненню французької драматургії від класицистичних канонів, привніс у театр витонченість, легкість, ліризм у побудові сюжету, поетичність у трактуванні любовної теми. Шляхом М. пішли представники як романтичної (А. де Віньї, А. де Мюссе), так і інтелектуальної драми XX ст. (Ж. Жіроду).

Тв.: *Рос. пер.* — Комедии. — Москва, 1961; Приключения графини де. — Москва, 1968; Удачливый крестьянин. — Москва, 1972; Жизнь Марианны. — Одесса, 1992.

Літ.: Андреев Л. Г. и др. История франц. л.-ры. — Москва, 1987; Михайлов А. Д. Мариво и его театр // Мариво П. Комедии. — Москва, 1961; Черневич М. Н. и др. История франц. л.-ры. — Москва, 1965.

Є. Васильєв



МАРІНЕТТІ, Філіппо Томмазо (Marinetti, Philippo Tommazo — 22.12.1876, Алессандрія, побл. Генуї — 2.12.1944, Белладжо, Італія) — італійський письменник.

М. провів молоді літа у Франції і до 1909 р. писав винятково французькою. Він розпочав літературну діяльність як поет. Його вірші та поеми, чимало з яких написані вільним віршем (поема *"Завоювання зірок"* — "La conquête des étoiles", 1902), засвідчували вплив на молодого поета "парнаської" школи та французького символізму. У сатиричній п'єсі *"Король Пиятика"* ("Le roi Bombance", 1905) М. висміяв соціалістичні ідеали.

М. зажив слави як автор критичних есе, що були опубліковані головно у паризькій пресі. У 1905 р. в Мілані М. заснував журнал "Поезія" ("Poesia"), де публікувалися поети-декаденти і модерністи. Він виступав пропагандистом французької поезії та прибічником оновлення поетичної мови.

20 лютого 1909 р. М. опублікував у газеті "Фігаро" *"Перший маніфест футуризму"*, що містив 11 пунктів. У маніфесті, зокрема, проголошувалось: "Основними елементами нашої поезії будуть відвага, зухвальство і бунт"; "Не існує краси поза боротьбою. Немає шедеврів без агресивності!"; "Досі література оспівувала задумливість, нерухомість, екстаз і сон; ми ж хочемо оспівати наступальний рух, гарячкове безсоння, гімнастичний крок, небезпечний стрибок, ляпас і удар кулака"; "Ми хочемо зруйнувати музеї, бібліотеки, боротися з моралізмом, фемінізмом і всіма опортуністичними й утилітарними ницостями".

Центральною засадою естетики та філософії М. став культ сили. Письменник проголошував війну "єдиною гігієною світу", оспівував колоніальні авантюри Італії. Головним завданням мистецтва М. вважав радикальну зміну, злам естетичної свідомості сучасників: необхідно звільнити їх від культурних стереотипів і створити "динамічну літературу майбутнього". Нова література покликана оспівати вік техніки й урбаністичної цивілізації. Культ руху — складова частина футуристичної естетики. "Мотор — найкращий із поетів", — проголошував М. Але при цьому він розумів рух як хаос.

М. вирізнявся бурхливим темпераментом, ексцентричністю поведінки, певним позерством і схильністю до епатажу. У 1910–1911 рр. його галасливі виступи, що нерідко закінчувалися скандалами, проходили в Мілані, Турині, Венеції, Падуї та Неаполі.

У наступних "технічних маніфестах" *("Маніфест малярів-футуристів", 1910; "Маніфест футуристської музики та футуристської скульптури", 1912; "Технічний маніфест футуристської літератури", 1912; "Безпроводова уява", 1913; "Слова на свободі", 1913)* М. встановив мистецькі принципи футуризму, виклав своє уявлення футуристичної стилістики та концепцію мови. Він покладає конечність приведення засобів мовної виразності у відповідність до реальності, що зазнала змін. Динамічний художній стиль має відповідати новим темпам життя, тому необхідно зламати традиційний синтаксис, змінити правила граматики. М. пробував створити телеграфну мову. "Необхідно випустити слова

на свободу із в'язниці латинського періоду", — декларував він.

Він також прагнув звільнити творчий акт від інтелектуального первня, замінивши його художньою інтуїцією. Звідси тяжіння до вільних аналогій та несподіваних асоціацій, що поєднують далекі одне від одного явища у певну музичну цілісність, використання математичних і музичних знаків у тексті, звернення до символіки для передачі "футуристичних почувань". М. проголосив відмову від пунктуації як засіб осягнення спонтанності та безпосередності письменницького самовираження.

Перед Першою світовою війною письменник їздив із лекціями по Європі, створив футуристичні гуртки. У 1913 р. він заснував футуристичний журнал "Lacerba". У віршах і прозі М. оспівує італійські колоніальні вторгнення в Африці (*"Битва під Тріполі"* — "La bataille de Tripoli", 1911). У футуристичному романі *"Футурист Мафарка"* ("Mafarka le futuriste", 1910) змальований міфічний підкорювач Африки Мафарка, котрий є втіленням безжального завойовника і творця нової техніки. У поетичній збірці *"Занг-тум-тум"* ("Zang-tumb-tumb", 1914) руйнування словесного образу досягає апогею. М. вдається до словесного монтажу, використання різних шрифтів, звуконаслідування, математичних і телеграфних знаків, "вільного" синтаксису.

Під час Першої світової війни М. виступав за участь у ній Італії, пішов на фронт добровольцем. З 1919 р. письменник співпрацював із Б. Муссоліні, проголосив близькість футуризму та фашизму (*"Футуризм і фашизм"* — "Futurismo e fascismo", 1924). У роки фашистської диктатури М. став академіком, очолив спілку італійських письменників.

Тв.: *Рос. пер.* — Футуризм. — С.-Петербург, 1914; Манифесты итал. футуризма: Собр. манифестов. — Москва, 1914.

Літ.: Бобринская Е. А. Футуризм. — Москва, 2000; Луначарский А. В. Футуристы. Сверхскульптор и сверхпоэт // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — Москва, 1965. — Т. 5.

В. Триков



МАРІНО, Джамбаттіста (Marino, Giambattista — 14.10.1569, Неаполь — 26.03. 1625, там само) — італійський поет.

Життя М. було бурхливим і багатим на події. Народився він 14 жовтня 1569 р. в Неаполі. Через небажання вивчати право і пристрасть до літератури батько вигнав його з дому. Упродовж десяти років М. наполегливо просувався до слави: він методично займався самовдосконаленням у царині літератури, а також служив впливовим особам, причому щоразу значнішим. Ведучи авантюрний спосіб життя, М. не уник в'язниці. Вперше він побував за ґратами у 1598 р., коли вмерла дівчина, котру він викрав. Удруге — у 1600 р., коли підробив офіційні документи, аби врятувати від смертної кари друга. Цього самого року М. утік у Рим, а 1602 р. перша поетична книга М. зробила його знаменитим; він найнявся на службу до кардинала П. Альдобрандіні, племінника Папи.

У 1608 р. М. супроводжував кардинала до двору герцога Савойського і залишився там. За панегіричні вірші його нагородили званням кавалера. У 1608—1615 рр. мешкав у Турині (столиця герцогства Савойського у 1563—1720 рр.) при дворі Карла Еммануїла I. Тут виникло літературне суперництво із місцевим поетом Г. Муртолою, що розпочалося обміном епіграмами, а закінчилося жорстокою ворожнечею. М. настільки дратував свого суперника наклепами, що Муртола стріляв у нього, однак поцілив у іншу людину. Муртолі загрожував смертний вирок, однак завдяки заступництву М. його звільнили. Невдовзі у в'язницю надовго потрапив сам М.: колишнього фаворита відправив туди герцог. За М. клопотали неаполітанський віце-король, коннетабль Кастилії. Поет опинився на волі, однак залишив Савойське герцогство.

У 1615 р. М. на запрошення Марії Медічі, вдови Генріха IV, переїхав у Париж. Тут він став одним із кумирів королівського двору, домігся найвищих почестей, а його слава стала всеєвропейською. У 1624 р. він із тріумфом повернувся на батьківщину, в Неаполь, де й помер 26 березня 1625 р.

Світогляд і естетика М. були типовими для мистецтва бароко. Йому притаманний гедонізм, з одного боку, і уявлення про тлінність і дисгармонію всього сущого у всесвіті — з іншого. Завдання поета М. вбачав у тому, щоби дивувати читача незвичними співзвуччями, несподіваними й ускладненими метафорами, порівняннями, антитезами, цитатами та парафразами авторів попередніх епох. М. зазначав, що метою поета є "дивовижне та вражаюче", а хто не здатен здивувати, повинен "іти у стайню". М. став винахідником характерної барокової поетичної форми — т. зв. "кончетто". Це були словосполучення з несподіваними мовними зворотами, парадоксальними епітетами, оксюморонами. У поезії М. натрапляємо на "радісний біль", на "багатого жебрака", і на "німого промовця". Зірки в нього — "жаринки вічного кохання" та "смолоскипи погребу". Розширив М. і тематичний діапазон поезії, вніс нові барви у любовну лірику. Як поет-новатор, він надав поезії здатності "зображати все, що у природі доступне чуттєвому сприйняттю людини і тим самим поетичному опису" (Ю. Віппер).

М. залишив після себе велику і різноманітну творчу спадщину. Славу йому принесли поезії, зібрані у книгу *"Ліра"* ("La Lira"), що виходила частинами з 1602 по 1614 р. Сам поет розподілив їх за жанрово-тематичним принципом: окремі її розділи склали поезії любовні, морські, лісові, героїчні тощо. М. належать також збірки *"Епіталами"* ("Epitalami", 1616), *"Волинка"* ("La Sampogna", 1620), які містять міфологічні та пасторальні ідилії, *"Галерея"* ("La Galleria", 1620), що складається із віршованих "підписів" до творів образотворчого мистецтва.

У 1624 р. М. створив поему в октавах *"Побиття немовлят"* ("La strage degli innocenti", вид. 1637) на біблійний сюжет. Найвизначнішим твором М. є міфологічна поема *"Адоніс"* ("Adone", 1623). Вона складається з 20 пісень, містить 40 000 рядків. Ця грандіозна поема виросла із задуму невеличкої ідилії. Основним сюжетним ядром є історія кохання Венери до вродливого юнака Адоніса. Проте поема містить цілу низку відступів (міфологічних, філософських, ідилічних, еротичних), вставних епізодів, віршованих мініатюр. Стиль поеми вишуканий, легкий, іронічно-витончений. Цю поему можна порівняти з бароковою архітектурою: прагнучи до монументальності, М. водночас руйнує її пишнотою та нагромадженням орнаментації.

До творчої спадщини М. входять і прозові твори. У 1614 р. були видані його *"Проповіді"* ("Dicerie sacre"), що складаються із трьох частин *("Живопис"*, *"Музика"* і *"Небо")*. Після смерті М., у 1627 р., вийшли друком його *"Листи"* ("Lettere"), які були поділені на "серйозні", "веселі", "втішні" та ін.

Поезія М. започаткувала один із напрямів європейського бароко — марінізм (marinismo), що вирізняється галантно-еротичною тематикою, вишуканістю стилю. До маріністів належали К. Аквілліні, Дж. Преті, Дж. Артале. Слава М. у XVII ст. була надзвичайною. Це століття в Італії називають добою марінізму; існували навіть синонімічні терміни "марінізм" і "сечентизм" (від італ. seicento — XVII ст.).

Сьогодні творчість М. сприймається насамперед як творчість поета-віртуоза, майстра художніх ефектів, образів, метафор. За словами Ю.Віппера, М. — "чарівник, котрий створює блискучий, але ілюзорний, ефемерний світ, у якому вигадка, дотепність, найвишуканіша поетична техніка тріумфує над правдою дійсності".

Українською мовою окремі твори М. переклали О. Мокровольський і М. Москаленко.

Тв.: *Укр. пер.* — Адоніс: Урив. з поеми. Зорі // Всесвіт. — 1976. — №3. *Рос. пер.* — Европ. поэзия XVII века. — Москва, 1977.

Літ.: Артамонов С.Д. История зар. л.-ры XVII–XVIII вв. — Москва, 1988; Виппер Ю. Б. Поэзия барокко и классицизма // Виппер Ю. Б. Творч. судьбы и истории (О зап.-евр. л.-рах XVI — первой пол. XIX века). — Москва, 1990; Де Санктис Ф. История итал. л.-ры. — Москва, 1964.

Є. Васильєв



МАРЛО, Крістофер (Marlowe, Christopher — 6.02. 1564, Кентербері — 30.05. 1593, Дептфорд) — англійський письменник.

Народився у Кентербері, в сім'ї шевця, майстра цеху шевців і дубильників. Упродовж багатьох століть у Кентербері йшли численні прочани на могилу Т. Беккета, непокірного архієпископа, вбитого посланцями Генріха II. Там само знаходився палац архієпископа, провідника національної церкви, наділеного правом коронувати англійських монархів. З XVI ст. у Королівській граматичній школі почали безкоштовно навчати 50 хлопчиків за рахунок церковних доходів.

Не відразу в родині знайшлися гроші для того, аби дати Крістоферу початкові знання. У граматичну школу він пішов лише в 14 років на церковну стипендію, і вивчав латину й основи грецької мови, спів і віршування. Одним із найяскравіших вражень Крістофера був приїзд у Кентербері королеви Єлизавети. Два тижні в місті були присутні пишно вдягнені придворні, проходили врочисті процесії та святкування.

Архієпископ Паркер встановив кілька стипендій для навчання уродженців Кентербері в Кембриджі та підготовки їх до духовної кар'єри. Це дало М. можливість продовжити освіту. З березня 1581 р. він став студентом Кембриджського коледжу Тіла Христового. Університетське життя тих літ вирізнялося певною свободою звичаїв, але для небагатих студентів правила були достатньо суворими. Їх слід було ретельно виконувати, аби отримати щотижневу стипендію розміром в шилінг. Слід було обов'язково відвідувати заняття, не можна було носити довгого волосся та модного одягу.

В університеті М. познайомився та потоваришував з Т. Нешом, спільно з яким по закінченні університету він напише першу п'єсу *"Дідона, цариця Карфагену"* ("The Tragedie of Dido, Queene of Carthage", 1587) — про кохання Дідони до Енея. П'єса не мала великого успіху. У ті ж роки М. зійшовся з Т. Волсінгемом, племінником керівника англійської таємної поліції та члена Таємної Ради сера Ф. Волсінгема.

У 1583 р. М. отримав ступінь бакалавра і почав готуватися до іспиту на ступінь магістра. Але

в праві скласти іспит йому було відмовлено через систематичне невідвідування занять, пов'язане з поїздками, маршрут і мета яких були невідомі. Екзамен він здав після сповіщення Таємної Ради про те, що М. прислужився її величності королеві. Після закінчення університету М. розпочав свою діяльність драматурга в Лондоні, де поселився в районі Нортон Фольґейт — ближче до театрів.

Справжнім тріумфом була з'ява в театральному сезоні 1587–1588 рр. трагедії М. *"Тамерлан Великий"* ("Tamburlaine the Great"). У центрі п'єси — титанічна постать, котра ставить перед собою грандіозні цілі, що в епоху Відродження вважалося єдино гідним людини. "Скіф невідомий, простий пастух", наділений сильною волею та фізичною міццю, прагне створити велетенську імперію, стати володарем світу. Він золотоволосий, "високий і ставний... і в плечах такий широкий, що міг би він без зусиль... підняти світ увесь", "тужаві м'язи довгих, спритних рук в нім надмір сили гордої являють". "Засвідчує його статура й міць, що світом він народжений владати". Чудовим виконавцем ролі Тамерлана став провідний актор трупи Лорда Адмірала Е. Аллейн, котрий майстерно передавав патетику неримованого п'ятистопного ямба, що ним був написаний текст. Білий вірш М. вирізнявся жвавістю, кінець фрази чи синтаксичного періоду в ньому не завжди співпадав із закінченням рядка, що сприяло утворенню багатства інтонацій.

До часу з'яви *"Тамерлана"* у королівському придворному театрі та на сцені одного із найдорожчих лондонських театрів — Блекфрайєрс — вже йшла п'єса "Александр і Кампаспа", написана придворним драматургом королеви Єлизавети Дж. Лілі. У центрі цієї п'єси був володар півсвіту Александр Македонський, котрий прагнув бути однаково великим і на бойовищах, і в мирному житті. Тамерлан поглинутий лише пристрастю до завоювань. Водночас, він — жива людина, здатна любити. Але й в любовних мареннях поряд із Зенократою він мріє про майбутню могутність. Монологи Тамерлана присвячені роздумам про людську велич і красу. У битвах він жорстокий і нещадний. І вже знаючи, що на нього чигає смерть, продовжує завойовницьку битву та хоче скорити своїй волі навіть недугу та смерть. Він прагне бути переможцем навіть над природнім ходом речей.

У перші ж роки життя у Лондоні М. увійшов у гурток В. Ралі, котрий вирізнявся вільнодумством, атеїзмом і був страчений 1618 р. за брехливим обвинуваченням у зраді королю. Ралі об'єднував довкола себе поетів, був чудовим критиком і написав "Відповідь німфи", в якій показав недоречність пасторальних умовностей у вірші М. *"Пристрасний пастух — своїй коханій"*.

У гуртку Ралі М. познайомився з високо ним поцінованим Т. Херіотом (1560–1621), видатним ученим-математиком, котрий розробив чимало постулатів алгебри й аналітичної геометрії, листувався з Й. Кеплером і використовував телескоп для спостережень за зоряним небом. Свої нові враження та попередні спостереження за університетським життям М. втілив у *"Трагічній історії доктора Фауста"* ("The Tragical History of Doctor Faustus", 1593), яку в сучасному англійському літературознавстві вважають останньою п'єсою, написаною М. У п'єсі втілилися роздуми епохи Відродження про грані між сумнівом і єрессю. У центрі — постать доктора Фауста, непогамовного у своїй жадобі знання. М. одним із перших увів у світову літературу цей образ німецьких народних книг, перекладених англійською мовою та виданих в Англії 1550 р.

Фаусту видаються нестерпними будь-які обмеження, що накладаються на знання:

Безсила філософія набридла
Мені давно, хай для дрібних умів
Дають поживу право й медицина,
А нице богослов'я гірше всіх,
І магія одна мене лиш вабить...
І я, що вмів коротким силогізмом
Всіх пасторів німецьких спростувать
І змушував учених Віттенберга
Злітатися до тез моїх, немов
Пекельних духів до пісень Орфея,
Агріппу перевершу, що колись
Його уся Європа шанувала!

(Пер. М. Стріхи)

Він готовий віддати свою душу за абсолютне велике знання. Але Фауст вражений тим, що навіть Мефістофель не хоче відповідати йому на всі запитання. Він не отримує відповіді на питання: "Хто створив світ?" і докоряє Мефістофелю: "Поклявся ти на всі питання Відповідати!" І Мефістофель відповість йому: "Лиш тільки те, що пеклу не вороже". Думка Фауста виявиться сміливішою та зухвалішою за мефістофелівську. Але Фауста не вабить обмежене знання. І тепер, аби втримати Фауста, необхідне втручання самого князя пітьми — Люцифера. Він вкине Фауста прямісінько у вихор подій.

Деякі сцени п'єси М. побудовані за правилами мораліте — жанру, в якому традиційно про долю героя сперечалися Гріх і Чеснота. За душу Фауста борються Ангели добра та зла, Люцифер, Вельзевул і Мефістофель. З'являються й характерні для мораліте алегорії семи смертних гріхів — Пихи, Жадоби, Гніву, Заздрості, Ненажерливості, Лінощів, Любострастя. Але присутність у п'єсі такої могутньої постаті як Фауст

виводить її за рамки мораліте й підносить до високої трагедії Відродження.

Фауст сам вибирає поміж Гріхом і Чеснотою. Він промовляє слова: "Чи не господар ти душі своїй?" У фіналі Фауст сам виносить собі вирок, вважаючи, що йому немає прощення передусім тому, що, здобувши нелюдське знання, він забуде про свої великі задуми та почне розтрачувати його на пусте штукарство. Йому нема прощення й тому, що він зводить на цей небезпечний шлях людей, зовсім до цього не готових. Комічна за своєю тональністю сцена, в якій конюх Робін, користуючись магічною книгою, викликає Мефістофеля, сам не знаючи, задля чого. Мефістофель розлютований тим, що заради розваги мусив подолати шлях з Константинополя, й закидає Робіна вертушками. Буфонність цієї сцени, окрім веселощів, несе в собі й атмосферу страху: на що ще здатна негідна людина, в руках якої опиниться легко здобуте магічне знання? Про важливість того, в чиїх руках опиняється знання, в англійській літературі писатимуть Ф. Бекон, Дж. Свіфт, Г. Веллс, О. Хакслі.

Не менш страшною силою наділені й гроші. І не менш важливо, хто стає їхнім володарем. М. зумів показати це в трагедії, яка іноді прочитується як гротескова зловісна комедія, — *"Мальтійський єврей"* ("The Jew of Malta", 1598). Центральний її персонаж — лихвар Варрава, заражений "приємною красою грошей". Йому, зайнятому справою, ніколи розмірковувати про моральність чи неморальність своїх вчинків. Його вабить властивість грошей, яку задовго до з'яви науки, що вивчає функції грошей, опише М.: золото в процесі обміну саме себе примножує. "З нічого спершу створиш небагато, потому більше, а затим — багато". Варрава готовий занапастити свою єдину і пристрасно люблену доньку, аби лише не втратити нічого зі своїх багатств. Він кмітливий лише в накопиченні. Коли бачить, що люди, наділені владою, можуть відібрати в нього гроші, він рветься до влади шляхом зрадництва, аби лишень зберегти своє право розпоряджатися грішми на свій розсуд. Варрава підтримує турків проти ордену мальтійських рицарів і намагається зробити так, щоб його вороги знищили один одного. Все це обертається загибеллю для нього самого. Відродження вимагало від людини ширшого погляду на речі. Герої Шекспіра будуть розмірковувати про те, що гроші — не найвища вартість у житті. Варрава ж буде і страшний, і смішний до відрази.

У сезоні 1589 р. з'явилася й інша п'єса М. — *"Паризька різанина"* ("The Massacre at Paris"), в якій досліджується проблема влади: в чиїх руках вона опиняється і якою ціною завойовується. У ході громадянської війни у Франції між гугенотами та католиками перемогу здобуває король-гугенот Генріх Наваррський. Католики зображені М. віроломними, корисливими, зарозумілими та жорстокими. Їхній провідник — герцог Гіз. Гугеноти сильні своєю згуртованістю, одержимі ідеєю братерства та миру. Це додає їм певної величі. З надзвичайною гідністю тримається син вугляра Рамус, прямо відповідаючи на всі звинувачення.

М. продовжив дослідження цієї теми в п'єсі 1592 р., за основу якої взяв сюжет з національної історії, описаний у хроніці Холіншеда *"Едуард II"* ("Edward the Second"). Правлячий король Едуард II, користуючись своєю владою, наближає до себе численних фаворитів і усвідомлює власну нікчемність лише після того, як його позбавляє престолу політичний супротивник Мортімер-молодший, котрий на словах діє на благо Англії, але, посівши трон, обертається на тирана і теж втрачає престол.

Через усі твори М. проходить мотив фатуму, непідвладного розуму, але тісно пов'язаного з людськими пристрастями. Цю ж тему М. намагався розвинути і в поемі *"Геро й Леандр"* — про богиню, котра захопилася пастухом. І коли дві частини поеми були вже дописані, в Лондоні відбулися заворушення підмайстрів. У пошуках прокламацій поліція вчинила обшук у домі драматурга Р. Кіда, в якого було знайдено рукопис із вільнодумними висловлюваннями. Заарештований Кід сказав, що трактат належав М. Останній був змушений дати підписку про невиїзд із Лондона, але через спалах епідемії чуми його вислали у Дептфорд, що в трьох милях від Лондона, де він і був убитий 30.05.1593 р. під час бійки в таверні з трьома людьми з кола Волсінгема, котрий, вочевидь, передбачаючи арешт М., побоювався його свідчень про відомі йому факти діяльності таємної поліції.

М. був похований наступного ж дня на кладовищі Дептфорда. Раптова таємнича смерть М. породила чимало легенд і версій.

Українською мовою *"Фауста"* М. переклали Є. Крижевич і М. Стріха.

Тв.: *Укр. пер.* — Трагічна історія доктора Фауста // Всесвіт. — 1979. — №9; Трагічна історія доктора Фавста // Стріха М. Улюблені англ. вірші та навколо них. — К., 2003. *Рос. пер.* — Эдуард Второй. — Москва, 1957; Трагическая история доктора Фауста. — Москва, 1959; Сочинения. — Москва, 1961.

Літ.: Григорьев В. Трагедия Кристофера Марло. — Москва, 1966; Кукуленко П. "Єдиний гріх — неуцтво..." // Людина і світ. — 1978. — № 6; Парфёнов А. Т. Кристофер Марло. — Москва, 1964; Парфёнов А. Кристофер Марло // Марло К. Сочинения. — Москва, 1961; Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира: Лилли и Марло. — Москва, 1973; Стріха М. Крістофер Марло і його "Фавст" // Стріха М. Улюблені англ. вірші та навколо них. — К., 2003.

Є. Чорноземова



МАРÓ, Клеман (Marot, Clement — 23.11.1496, м. Кагор, деп. Ло — 10.09.1544, м. Турин) — французький поет.

М. народився у південному містечку Франції — Кагорі, у сім'ї поета-"риторика" Жана Маро. Він навчався у школі при Паризькому університеті, згодом був пажем у Н. де Невіля, під керівництвом якого опановував мистецтво фехтування і верхової їзди. Певний час М. числився клерком, не стільки займаючись юриспруденцією, скільки беручи участь у галасливих зібраннях братства Базоші і в театральних постановах, які влаштовувала корпорація "Безтурботні хлопці". Перша поетична спроба М. — переклад еклоги Вергілія — датується, найвірогідніше, 1512 р. Особливо інтенсивно М. почав займатися поезією в 1514–1515 рр. Відтоді до 1526 р. тривав перший, "учнівський", період літературної діяльності поета.

Основна подія у житті М. у ці роки — вступ на службу у 1519 р. до сестри Франциска I — Маргарити, майбутньої королеви Наваррської. Спілкування із цією освіченою жінкою залишило помітний слід у свідомості поета. М. розпочав творчий шлях як відданий учень "великих риториків". Він наслідував їх у *"Храмі Купідона"*, *"Посланні Магелонни"* і *"Посланні безпосадовця"*. Проте незабаром М., не без впливу придворного оточення Маргарити, почав розвивати в собі якості, котрі стали прикметними рисами його творчості, — відчуття художньої міри, витонченість і дотепність, уміння жваво та захоплено оповідати, тонка спостережливість.

У М. неухильно посилювався інтерес до відтворення чуттєвої сторони світу, різноманітних зорових вражень, як це спостерігаємо, наприклад, у посланні *"Із табору в Аттіньї принцесі Алансонській"* (1521). Поет майстерно зобразив тут мальовничу строкатість воєнного табору, какофонію шумів, фарб, рухів. Використовуючи професійні терміни, характерні звороти солдатського мовлення, рельєфно виділяючи потрібні деталі, він створив виразні образи воїнів.

Маргарита Наваррська відіграла важливу роль у становленні не лише естетичних смаків, а й світогляду М. Саме за її посередництва поет познайомився з ідеями т. зв. "євангелістів", зблизився з реформаційним рухом. Нові віяння створили передумови для якісних змін. Наступний етап творчості М. тривав із 1526 до 1534 р. Це період творчої зрілості та літературної слави (у 1532 р. численні анонімні публікації дали поетові привід видати повне зібрання творів — *"Клеманова юність"* — "L'Adolescence clementine"). Переломну роль у житті М. відіграв 1526 р. У цьому році помер Ж. Маро — і Клеман зайняв посаду батька при дворі Франциска I, котрий у цей час опікувався гуманістами і терпимо ставився до реформаційного руху. Водночас дещо раніше, у тому самому 1526 р., церковна влада почала переслідувати осіб, запідозрених у співчутті протестантству, і домоглася, зокрема, ув'язнення М.

Літературна діяльність М. цього періоду розвивалася у декількох напрямах. Поміж творів, які М. мав писати як придворний поет, домінують не парадні вірші, а віршовані мініатюри, у яких змальоване переважно повсякденне і галантне життя двору. Вони утворюють цікаву, багату на побутові деталі світську хроніку часу.

Значнішою є любовна поезія М., особливо цикл, присвячений, на думку А. Лафрана, Анні Алансонській. Зазвичай, коли йдеться про любовні вірші М., відзначають їхню грацiйність і дотепність. Проте за витонченою та стриманою формою любовної лірики приховуються натяки на почуття, що сповнювали його душу, на відзвуки його надій і розчарувань. Усе це стосується переважно пісень, рондо й епіграм, а не елегій, у яких М. розробляв любовну тему у більш абстрактному плані. Любовна лірика М. розмислова та наївна, але їй притаманні тонкий душевний такт, почуття внутрішньої гідності та,— що найважливіше, — стихія народної творчості.

Центральне місце в поезії М. займають послання. У цьому жанрі особливо яскраво проявилася новаторська роль поета. У період між 1526 і 1534 р. він створив декілька найприкметніших послань, зокрема *"Другу Ліону"*, *"Королю, з проханням звільнити із в'язниці"*, *"Королю, з проханням призначити на батькову посаду"*, *"Королю від обікраденого поета"*. Послання М. розмаїті за змістом і відтінками. Поміж них трапляються послання-міркування, віршовані новели, байки та сатири.

У посланнях проявилася нестримна дотепність М., його майстерність оповідача та вміння створювати образи — типи, які запам'ятовуються. У посланні *"Королю від обікраденого поета"* (1531) чергуються, не порушуючи художньої єдності, вступна моралістична сентенція, в гумористичному тоні розказана новела, пронизаний елегійним сумом відступ, звернення до короля, яке попри формальну бурлескність містить серйозні натяки, і, нарешті, врочистий, витриманий в одичному тоні заключний акорд. М. змалював образи трьох персонажів. Це злодійкуватий слуга поета, любитель поїсти і випити, пройдисвіт, але водночас веселун і улюбленець дівчат; король — ренесансний державець, котрий любить послухати розповіді про цікаві пригоди простих людей, але здатний одразу ж проявити владну натуру володаря; і це, нарешті,

центральний образ поета, людини багатої і тонкої душі.

Звернення до послання, як і праця над елегією та епіграмою, свідчили про зацікавленість М. античною культурою. Проте внутрішньо ці жанри залишилися в нього пов'язаними із суто національною літературною традицією. У посланнях поета зустрічаються не лише сюжетні мотиви, жарти і каламбури, що ведуть походження від фабліо, фарсів і соті. У них відчутні і відзвуки поетичної манери Ф. Війона, творчість котрого М. високо цінував, а його твори перевидав у 1532 р.

Зіткнення з владою та знайомство із катівнями Шатле справили значний вплив на свідомість М., розбудивши в ньому сатирика. У тому самому році він написав поему *"Пекло"* ("L'Enfer") — одне із найзначніших досягнень ренесансної сатири. У цій поемі М., відштовхуючись від особистих вражень, розвінчав тюремні звичаї свого часу та беззаконня судової влади, повстав проти тортур і знущання над людиною.

У 1534 р. Франциск І різко змінив своє ставлення до Реформи та гуманізму. Через загрозу арешту М. змушений був утекти за кордон, в Італію. З 1534 до 1536 р. він знаходився у Феррарі, при дворі місцевого герцога, а потім у Венеції. Період першого вигнання відіграв значну роль у творчому розвитку М. Поет і раніше жваво цікавився античною літературою. У 1530 р. він опублікував переклад двох книг "Метаморфоз" Овідія. Проте в Італії М. особливо посилено почав займатися латинською мовою та вивчати античну спадщину (Овідій, Вергілій, Марціал) та італійську поезію. У цей період він створив оригінальний тип сатиричного послання, т. зв. "coq à l'âne" ("плутанки"), які за зовнішньою хаотичністю поетичної думки, що перестрибувала з одного предмета на інший, приховували завуальовані, але гострі натяки на тогочасні політичні проблеми.

Наприкінці 1536 р. королівська амністія дала М. можливість повернутися на батьківщину. Розпочався заключний етап у творчому шляху поета. М. подався перш за все в Ліон, де літератори-гуманісти влаштували йому урочисту зустріч. Центральне місце у творчій діяльності М. цих років, котрий видав у 1538 р. збірку своїх творів і написав багато віршів на випадок, займає переклад псалмів Давида. Псалми М. (їх усього 50) вирізняються значним ритмічним розмаїттям, багатством строфічних побудов, музичністю вірша. Вони відіграли значну роль у розвитку французької лірики, підготувавши майбутнє народження та розквіт жанру оди у 2-ій пол. XVI ст. Вони спричинили і значний суспільний резонанс, заживши популярності поміж гугенотів. Ця обставина (після появи у 1542 р. нового королівського едикту, спрямованого проти прихильників протестантського руху) змусила М. вдруге втікати за кордон, цього разу у Женеву. Там поет незабаром законфліктував з кальвіністською владою міста. Покинувши Женеву, М. мандрував містами Північної Італії. Розлука з батьківщиною загострила в ньому патріотичні настрої. Особливо прикметне у цьому плані *"Послання графу Енгієнському з приводу його перемоги біля Черізолі"*, де поет уславлює могутність Франції та її перемоги. Він обіцяє у майбутньому знехтувати камерними темами та присвятити себе монументальним епічним творам. У пізній творчості М. посилюються тенденції, які безпосередньо визначають наперед поетичну реформу "Плеяди". Проте самому поетові не судилося розвинути ці передумови. Він помер у вересні 1544 р. у Турині.

Українською мовою окремі вірші М. переклав М. Терещенко.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Сузір'я франц. поезії. — К., 1971. — Т. 1. *Рос. пер.* — [Вірші] // Поэты Возрождения. — Москва, 1948; [Вірші] // Хрестоматия по зар. л.-ре: Эпоха Возрождения. — Москва, 1959. — Т. 1.

Літ.: Шишмарёв В. Ф. Клеман Маро. — Петроград, 1915; Шишмарёв В. Ф. Маро — отец и сын // Шишмарёв В. Ф. Избр. статьи. — Москва — Ленинград, 1965; Jourda P. Marot. — Paris, 1967; Leblanc P. La poésie religieuse de Clément Marot. — Paris, 1955; Mayer C.-A. Clément Marot. — Paris, 1972; Mayer C.-A. La religion de Marot. — Paris, 1973; Morley H. Clement Marot and other studies: 2 vol. — Geneve, 1970; Saulnier V. L. Les élégies de Clément Marot. — Paris, 1968; Smith P. M. Clément Marot: Poet of the French Renaissance. — London, 1970.

За Ю. Віппером



МАРТЕ́Н ДЮ ҐАР, Роже (Martin du Gard, Roger — 23.03.1881, м. Нейї-сюр-Сен, деп. О-де-Сен — 22.08.1958, м. Беллем, деп. Орн) — французький письменник, лауреат Нобелівської премії 1937 р.

Батько М. дю Ґ., Поль Мартен дю Гар, як і дід, був адвокатом. Упродовж багатьох поколінь родина давала країні чиновників, юристів, нотаріусів, землеробів — "жодного комерсанта, військового, артиста". Частка "де", що засвідчувала належність до дворянського роду, у випадку М. дю Ґ. означає лише зафіксоване в документах XVIII ст. бажання предків відокремитися від інших, надто численних Мартенів, які населяли округу.

М. дю Ґ. зі співчуттям і повагою говорить про селян-фермерів з Ґара, котрі вивищуються завдяки працелюбству та наполегливості, аби ввійти в середовище великої буржуазії, яку він засуджує за корисливість і цінує за ділову чес-

ність, любов до порядку, спадкове почуття міри. З ранньої юності визначається покликання і той орієнтир, за яким письменник буде слідувати все життя: "школа Толстого, а не Пруста". Особливий вплив на М. дю Ґ. справило читання "Війни і миру". Але перша спроба стати літератором завершилася невдачею. Провал на вступних іспитах у Сорбонну привів його в історико-архівний інститут — Еколь дю Шарт, що його М. дю Ґ. успішно закінчив, написавши дисертаційне дослідження про руїни Жюмєжського абатства. І хоча професійним істориком М. дю Ґ. не став, він надзвичайно високо поціновував той досвід, якого набув у Еколь дю Шарт, що привчила його до ґрунтовності, роботи з документом, дала вміння "бачити людину за суспільством та його епохою", сформувала світогляд ліберального демократа, атеїста, котрий вірить у можливості соціального прогресу, хоч і сплачуваного подекуди трагічно дорогою ціною. Вірність цим постулатам, підкреслене небажання долучитися до літературної полеміки та політичних баталій породили достатньо стійке уявлення про письменника як про епікурейця, котрий зайняв своє місце "над сутичкою". Поміж тим М. дю Ґ. жваво цікавився справою Дрейфуса, пройшов солдатом поля Першої світової війни, не сприйняв у жодних формах націонал-соціалізму і сталінізму, на знак протесту проти війни в Алжирі відмовився балотуватися в Академію, до останніх років життя болісно розмірковував про відповідальність перед суспільством і трагізм людської долі.

Уже в першому романі *"Становлення"* ("Devenir", 1909) в образі письменника Бенара, на прізвисько "Товстун", що повторює деякі риси зовнішності й біографії автора, проголошено кредо М. дю Ґ. — особистість зобов'язана "дати свою міру" (donner sa mésure), не претендуючи на те, що вище її можливостей, але й не дозволяючи собі лінуватися та ухилятися від виконання обов'язку — пожиттєвої праці, що становить основу моралі. Ці ж ідеї у центрі роману *"Жан Баруа"* ("Jean Barois", 1913). Його головна проблема — пошук сенсу людського життя — вирішується у творі у зв'язку з участю героя у справі Дрейфуса. Прослідковуючи етапи становлення вченого-біолога від наївної релігійної віри дитини до зрілого наукового світогляду і потім відмови від колишніх ідеалів, М. дю Ґ. стверджує, що зоряний час особистості наступає тоді, коли чутно голос історії, і не обов'язково співпадає з останніми роками життя стомленої і хворої людини, котра прагне під страхом смерті спертися на символ віри, як це стається з Жаном Баруа. Концепція життя, що оцінюється не за проваллями, а за вершинами, які утворюють ланцюг поколінь, помітно вирізняє М. дю Ґ. з оточення літераторів гурту "Нувель Ревю Франсез", очолюваного визнаним метром довоєнної літератури А. Жідом, хоча дружба з ним, незважаючи на творчі суперечності, тривала все життя і відобразилася в есе *"Нотатки про Андре Жіда"* ("Notes sur André Gide", 1951).

У довоєнні роки М. дю Ґ. зблизився і з іншим реформатором мистецтва — визначним театральним режисером Жаком Коппо, для котрого написав селянський фарс *"Заповіт татуся Лелю"* ("Le Testament du père Leleu").

Призваний в моторизовані частини на другий день мобілізації та відслуживши в армії до лютого 1919 р., після повернення до мирного життя письменник звернувся до створення великого роману, план якого визрів у 1920 р. У своїх *"Спогадах"* М. дю Ґ. каже, що він задумав написати історію двох братів, "позначених глибокою, хоч і непевною схожістю, якою наділяє людей могутня сила роду". Революціонер, бунтар і вчений-медик мали втілити різні сторони натури Жана Баруа. Написання *"Родини Тібо"* ("Les Thibault", 1932—1940) стало головною справою життя М. дю Ґ. Цикл складається з восьми частин: *"Сірий зошит"* ("Le cahier gris"), *"Виправна колонія"* ("Le pénitencier"), *"Чудова пора"* ("La belle saison"), *"Консультація"* ("La consultation"), *"Сестричка"* ("La Sorellina"), *"Смерть батька"* ("La mort du père"), *"Літо 1914"* ("L'été, 1914"), *"Епілог"* ("Epilogue"). За роман *"Родина Тібо"* М. дю Ґ. отримав у 1937 р. Нобелівську премію. Одночасно з циклом були створені повісті *"Сповідь африканця"* ("Confidence africaine", 1931), *"Стара Франція"* ("Vieille France", 1932), п'єси *"Водянка"* ("La Gonfle", 1928) і *"Мовчазний"* ("Un taciturne", 1932).

Узимку 1941 р. в окупованій Ніцці М. дю Ґ. почав збирати матеріал для свого останнього (незавершеного) роману *"Щоденник полковника Момора"* ("Souvenirs du Colonel de Maumort"). Попереджений друзями — учасниками Опору, що його ім'я занесене у список підозрілих осіб, він змушений був у 1944 р. переховуватись від гестапо. Останнє десятиліття свого життя М. дю Ґ. працював над книгою спогадів, кіносценарієм за *"Родиною Тібо"*, романом про старого полковника, листувався з письменниками та філософами про проблеми буття і творчості. Усі ці твори вийшли друком посмертно.

У 1983 р. вийшла частина роману під назвою *"Полковник Момор"* ("Le Lieutenant-Colonel de Maumort"), кореспонденція з Жідом (1968) та з Коппо (1972). *"Повне зібрання листів"* ("Correspondance générale") почало публікуватися з 1979—1980 рр.

Задум *"Родини Тібо"* у листі до приятеля П. Маргарітіса М. дю Ґ. визначає як "величезний роман про Добро і Зло", що об'єднує глобальність буття. Його цікавить психоаналіз. Він постійно шукає нові можливості письма, звер-

тається до мови театру та кінематографу. *"Жан Баруа"* написаний в діалогах з авторськими ремарками, у формі кіносценарію. Про переваги такої форми М. дю Г. розмірковував і в останні роки життя. Але при постійній і подекуди болісній праці над формою М. дю Ґ. ніколи не випускав з уваги етичного змісту своїх романів. Він формулює своє кредо до того, як береться за *"Родину Тібо"*, і заповідь його має далеко не винятково літературне значення. Письменник не схильний прикрашати природу людини, егоїстичної, схильної до лінощів, матеріального комфорту і, що ще небезпечніше, до комфорту морального, який дає людині віра. Мислення, навпаки, вимагає праці. До того ж воно небезпечне, оскільки будь-якому суспільству зручніша та людина, котра вірить, аніж та, котра мислить.

"Вистояти" звучить у цьому контексті як заклик до внутрішньої боротьби. Заповіт М. дю Ґ. — не перебільшувати своїх сил і можливостей, аби не зірватися у брехню чи в зраду, але й не потурати собі. "Дати свою міру" — стало девізом і героїв *"Родини Тібо"*.

Так живуть брати Жак і Антуан. Важким підлітком постає в перших книгах роману молодший син багатого чиновника. І юність Жака виявляється теж не світлою та безхмарною, а потьмареною терзанням духу та плоті, не завжди чистими пориваннями та спокусами. Уже в *"Сірому зошиті"* він кидає виклик шкільним наставникам, котрі запідозрили у його листуванні з товаришем Даніелем брудний зміст. Запроторення хлопчика у виправну колонію навряд чи вбиває в ньому особистість, але, визволений з ув'язнення старшим братом, Жак розкриває свої надзвичайні здібності й одним із перших вступає у найпрестижніший гуманітарний навчальний заклад Франції, аби знов уникнути батьківської опіки.

Втеча Жака з дому після успішного вступу у "Нормальну школу" романтична, таємнича. Та все ж М. дю Ґ. не прагне прославити романтику індивідуалізму. У XX ст. втекти від суспільства неможливо, і бунтар Жак знаходить нове суспільство, нових друзів серед женевських соціалістів, вступає в партію. Революційний ідеал надає сенсу існуванню Жака, який відчув себе часткою суспільного руху, але в ньому живе інтелігентське бунтарство одинака. І в атмосфері зрадництва і брехні напередодні Першої світової війни Жак не може знайти собі справжнього місця. У нього вистачає мужності відмовитися захищати зі зброєю в руках лад, проти якого він повставав усе життя. Але для нього є нестерпною думка про те, що він виявився бездіяльним у Женеві. Існувати, вірити, думати — для Жака ніщо. Він мріє про активний порятунок ідеалу інтернаціоналізму і приходить до утопічної думки зупинити різню, скинувши з літака над фронтом пацифістські листівки. Героїзм Жака — чималою мірою героїзм відчаю. І закономірна, хоча й трагічна, його смерть від руки французького жандарма, котрий прийняв Жака за ворожого шпигуна.

Інакше складається доля Антуана Тібо. Гордість батька, талановитий медик, котрий успадкував батьківський капітал і відкрив власну клініку, прийнявши існуючий порядок, Антуан, природньо, має прийняти і війну. Призваний в армію, він іде на фронт, заспокоюючи себе тим, що місія лікаря — не вбивати, а рятувати.

Війна розбиває не лише цю ілюзію Антуана. Він насмілюється порушити наказ командування не помічати тифу в окопах. Армійська кар'єра для нього підірвана. Війна проводить нездоланну межу між тими, хто посилає воювати, і тими, хто воює. Лад, який досі обертався до Антуана своїми зручними сторонами, постає перед ним у справжньому вигляді. Антуан починає усвідомлювати, ким він заледве не став під впливом грошей: "...Підприємцем — ось ким я готувався стати!" Отруєний іпритом, приречений на тривалу хворобу, Антуан починає замислюватися над причинами соціального зла і воєн, повторюючи багато думок самого М. дю Ґ. і тих ліберальних інтелігентів, яких жахнули не лише катаклізми початку століття, а й події 30-х рр. і — особливо — сталінської загрози.

У романі детально описаний перебіг хвороби Антуана з моменту отруєння в окопах і до тяжкого скону, який він сам наближає. Але й тут сили життя в М. дю Ґ. перемагають смерть. Антуан думає про майбуття світу, про науку, про свого маленького племінника Жан-Поля, Жакового сина. Занотовуючи до останку всі прояви своєї хвороби, він прагне прислужитися медицині — спростувати помилкове уявлення про дію іприту. Антуан помирає у дні підписання Версальського миру, передчуваючи еру нових великих потрясінь.

Історія братів пов'язана в романі багатьма нитками з десятком інших персонажів. Передусім це їхній батько — Оскар Тібо, значний чиновник, громадський діяч, глава сім'ї. Письменник наділяє його теж сильним характером, але це сила інерції, "сила бездіяльна, яка тисне". Стосунки батька і синів не вкладаються у звичну схему конфлікту поколінь. На відміну від О. де Бальзака і його сучасних послідовників, зокрема Е. Базена, М. дю Ґ. уникає зображати грошові суперечки. Ні в пана Тібо, ні в Жака з Антуаном не виникає спокуси використати владу капіталу. І хоча батька глибоко обурює бунт молодшого сина, карати якого він вважає своїм обов'язком, його ставлення до Жака не набирає характеру невибачливої ненависті. І повернення блудного сина у *"Смерті батька"*, і скін Оскара

Тібо позначені жалістю і розумінням, що глибинна сутність людини виявляється в часі смерті. Три покоління Тібо — Оскар, Жак і Антуан, син Жака, — маленький Жан-Поль не лише розділені часом і власними долями. Вони поєднані і взаємною любов'ю.

Родина Тібо пов'язана в романі з іншою сім'єю — де Фонтаненів. Товариш Жака, Даніель, має свою трагічну історію. Красень, улюбленець жінок, талановитий маляр, він отримує на війні поранення, яке перетворює його у безнадійного інваліда. Женні де Фонтанен стає матір'ю Жакового сина.

Сюжети складних стосунків любові та дружби героїв після *"Смерті батька"* отримують нове продовження. Родинний цикл обривається, поступившись місцем політичному роману. Безпосереднім поштовхом до такого повороту *"Родини Тібо"* стало тривале перебування письменника у шпиталі після автомобільної катастрофи. Окрім біографічних причин, перегляд задуму пов'язаний із подіями 30-х рр. — приходом до влади Гітлера, бурхливою політизацією життя у Європі та Франції, наслідками кризи 1929 р. Письменник знищив майже дописаний сьомий том і взявся у 1933 р. за *"Літо 1914"*. Родинний час перших шести книг "вливається" в *"Літі 1914"* в історичний час, і доля братів завершується війною, як доля реального Маргарітіса, "чия смерть у військовому шпиталі знищила могутнє творіння, що визрівало в його буремному та чистому серці". Авторська присвята другові та співвіднесення шести перших і двох останніх книг роблять *"Родину Тібо"* романом про війну і мир.

Літні місяці 1914 р. розділені на дні та години. Роман починається з неділі 28 червня і закінчується в понеділок 10 серпня. Такий часовий масштаб вимагає зображення, близького до темпу реального перебігу подій. Зростання питомої ваги діалогу виявляється пов'язаним з його орієнтацією на теперішній час. Розмежованість малих часових відрізків, природно, як і раніше, долається автором, котрий стоїть над подіями. У *"Літі 1914"* знову зустрічаються і узагальнені характеристики героїв, і сюжетні екскурси в минуле. Але сама численність персонажів, що становлять середовище женевської еміграції та політичних діячів європейських столиць, не дозволяє М. дю Ґ. реалізувати апробовані прийоми. Автор, котрий раніше пильно вглядався в героїв з близької відстані, неначе відходить від них далі, аби охопити зором усю Європу. Зростає кількість персонажів, втягнених у політичні події, що висунені тепер на передній план. М. дю Ґ. зображає мітинги у Монружі: виступи політичних лідерів, оголошення мобілізації, вбивство Жореса і, звісно, долю героїв, хоча спосіб їхньої характеристики змінюється. Потяг до психологічної та фізичної визначеності зображуваних людей витіснений тут відтворенням ідеологічних суперечок з актуальних питань соціального устрою, війни та миру, що, у свою чергу, вимагає політичної точності формулювань, широкого цитування документів.

"Літо 1914" — роман-досьє. "Ось уже два чи три дні, — писав М. дю Ґ. навесні 1934 р.,— мене мучить бажання завершити "Родину Тібо" у формі роману-досьє... Події липня 1914 розгортаються з тією ж швидкістю, що й в епоху справи Дрейфуса. Над усім домінує політика... Усі занурені в читання газет, нескінченні суперечки, беруть участь у демонстраціях". Позиція оповідача у подібному матеріалі відкрита, нагадує позицію публіциста. Дослідники давно і небезпідставно дорікали М. дю Ґ. за риси схематизму в *"Літі 1914"*. Це виражається у незмозі автора проникати у переживання деяких персонажів, психологічно ототожнити оповідача з героєм. У *"Смерті батька"* оповідач нерідко зникав з поля зору читача, світ відкривався то з позицій Антуана, то Жака, то ще когось із дійових осіб. Це та здатність доходити до глибинних джерел думок і почуттів персонажів, скрупульозно досліджувати їхню неоднозначну природу, яка схиляла М. дю Ґ. до читання Толстого. У *"Літі 1914"* вона дається авторові, далебі, не завжди.

В *"Епілозі"* обробка матеріалу знову змінюється: прийоми, властиві першим шести книгам і *"Літу 1914"*, постають тут в синтезі. Домінуючий образ *"Епілогу"* — образ Антуана Тібо. Його приклад наочно ілюструє, як категорія "природної людини" трансформується в М. дю Ґ. у категорію "історичної людини". Індивідуальна натура Антуана Тібо, представлена комплексом властивих йому зовнішніх і внутрішніх рис, не замкнена в М. дю Ґ. на самій собі. Духовний світ людини відкритий для впливів з боку суспільства. Залежність людини від цих впливів виявляється у будь-які моменти життя, але незмірно збільшується у вирішальні хвилини історії. І на будь-якому рівні людського буття в М. дю Ґ. натура домінує над обставинами, перемагає їх, хоча би й ціною трагедії. Такий глибинний смисл образів Антуана і Жака Тібо. Така й функція авторського "голосу" в романі. Інакше, але в подібній ролі фігурує документ. Це роль вищої об'єктивності, яка, однак, не заперечує права особистості на самостійність і цілісність.

А. Камю у передмові до творів М. дю Ґ. говорив про значимість для його героїв ідеї свободи, яку вони розуміють як свободу вибору. При цьому письменнику-екзистенціалісту Антуан Тібо видавався більш близьким М. дю Ґ. й більш вільним, тоді як Жак, захоплений ідеєю бунту, стає заручником власної одержимості. Думка про внутрішню несвободу фанатизму, дійсно,

близька М. дю Г. Вона неодноразово виникає в його листуванні.

Сучасному читачеві *"Родина Тібо"* може видатися дещо старомодною, схожою на твори XIX ст. На відміну від багатьох авторів XX ст., М. дю Г. ніде й ніколи не брав ролі учасника або очевидця зображуваних подій. Не називає він і конкретного джерела, з якого йому стала начебто відомою історія трьох поколінь католицької сім'ї Тібо і пов'язаної з нею протестантської родини де Фонтаненів. Обізнаність оповідача зрозуміла сама по собі, питання про її походження не виникає.

У романі М. дю Г. практично немає ліричних відступів. Оповідач не зазначає свого авторства через які-небудь звернення до читача, не називає ту дистанцію, що відділяє його світ від сюжетного світу твору. М. дю Г. наслідує той спосіб письма, при якому автор перебуває над зображуваними подіями, бачить дальше та глибше, аніж будь-який із персонажів, розмірковує, коментує, формулює закони. На думку Камю, він знає "секрет пластичності". І уважний читач не може не відчути чару його неквапливої, розумної прози, його старанно виліплених, зримих образів, що запам'ятовуються надовго.

Тв.: Рос. пер. — Жан Баруа. — Москва, 1957; Семья Тибо: В 3 т. — Москва, 1987.

Літ.: Кирнозе З.И. Роман Мартена дю Гара // Кирнозе З.И. Франц. роман XX века. — Горький, 1927; Наркирьер Ф. С. Мартен дю Гар. Критико-биогр. очерк. — Москва, 1963; Овруцька І. Роже Мартен дю Гар // Всесвіт. — 1958. — № 6; Овруцька І. Боротьба за літ. спадщину Роже Мартен дю Гара у Франції // Рад. літ.-во. — 1964. — № 4; Роже Мартен дю Гар // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997.

З. Кірнозе



МАРТІНСОН, Харрі (Martinson, Harry — 6.05.1904, Йомсхйоге — 11.02.1978, Стокгольм) — шведський письменник, лауреат Нобелівської премії 1974 р.

М. народився у невеличкому селищі Йомсхйоге, що на півночі Швеції. Його батько, колишній моряк, помер, коли хлопчику виповнилося 6 років, а невдовзі після цього мати з однією із сестер виїхала в Америку, сподіваючись заробити грошей, але так і не повернулася, залишивши родину напризволяще. Дитинство М. минуло у притулку для бідних, звідки він напередодні Першої світової війни втік, улаштувавшись юнгою на корабель. Упродовж 1920—1927 рр. працював кочегаром, моряком, поміняв 14 кораблів. Зрештою, захворівши на туберкульоз, змушений був відмовитися від морської професії, і тоді ж почав писати вірші. З 1927 р. він у Гетеберзі, мешкає у передмісті, в наметі, перебивається випадковими заробітками та мізерними гонорарами, що отримує за публікації своїх віршів у періодиці. У 1929 р. долею талановитого поета почала опікуватися письменниця Муа Шварц, з котрою М. невдовзі одружився. У 1934 р. вони разом відвідали СРСР, де брали участь у роботі І з'їзду письменників. Проте прихильником соціалістичної ідеології М. не став, а в 1939 р., після початку радянсько-фінської в'йни, навіть записався у шведський добровольчий корпус, але стан здоров'я не дозволив йому брати участь у бойових діях. Хвороба, розлучення з дружиною (у 1940 р.) спричинилися до нервової депресії, у якій М. перебував упродовж усієї Другої світової війни. У повоєнний період письменник став популярним не лише у Швеції, а й за її межами. У 1954 р. його обрали почесним доктором Гетеберзького університету, у 1972 р. він отримав міжнародну премію Г. Стеффенса, а в 1974 р. — Нобелівську премію з літератури "за творчість, у якій є усе — від краплинки роси до всесвіту". Помер М. у Стокгольмі 11 лютого 1978 р. у віці 73 років.

У літературу М. вступив насамперед як поет. Після ранніх віршів, опублікованих у шведській періодиці, у 1929 р. вийшла друком його перша поетична збірка *"Корабель-примара"* ("Spökskepp"), у якій відчутний вплив романтичної поезії Дж.Р. Кіплінга. Більшою художньою зрілістю і самостійністю позначені поетичні збірки 30-х рр.: *"Кочівник"* ("Nomad", 1931), *"Сучасна лірика"* ("Modern lyrik",1931), *"Природа"* ("Natur", 1934). Художні прийоми, використані у віршах цих збірок, близькі до поетики сюрреалізму, а тематично поезія М. цього часу була вираженням "примітивізму", що протиставляв цивілізації сповнену вищої духовності природу. У центрі цього протиставлення символічний образ "номади" (зб. *"Кочівник"*), тобто мандрівника-бунтаря та філософа, котрий перебуває у невпинному русі, на відміну від закостенілого, непорушного існування "цивілізованих" представників суспільства. Тема протиставлення механізованого світу людей і довершеної, природної гармонії стала наскрізною, домінуючи і в подальшій поетичній творчості М.: збірки *"Пасат"* ("Passad",1945), *"Цикада"* ("Cikada", 1953), *"Трави у Фуле"* ("Gräsen i Thule", 1958), *"Колісниця"* ("Vagnen", 1960), *"Вірші про світло та пітьму"* ("Dikter om ljus och mörker", 1971), *"Лісові пагорби"* ("Tuvor", 1974).

Центральний поетичний твір М. — знаменита поема *"Аніара"* ("Aniara", 1956), яка, з одного боку, відображає давнє захоплення поета астрофізикою, а з іншого, є ще одним варіан-

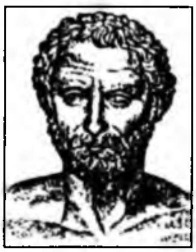
том вирішення наскрізної для письменника теми — протиставлення природної гармонії сумнівним здобуткам техногенної цивілізації. У поемі змальована фантастична ситуація: зі спустошеної і доведеної до загибелі Землі люди рятуються на космічних кораблях, які приречені на вічний пошук нових світів.

Як прозаїк, М. дебютував у 30-х рр. двома збірками дорожніх нарисів: *"Мандрівки без мети"* ("Resor utan mal", 1932) і *"Капе, прощавай"* ("Kap, farväl", 1933). Два наступні романи мали автобіографічний характер: *"Кропива цвіте"* ("Nasslorna blomma", 1936) — про важкі роки сирітського дитинства письменника; *"Шлях у життя"* ("Vägen ut", 1936) — про юність М. У повоєнний період з'явився найзначніший із романів письменника *"Шлях у Царство Дзвонів"* ("Vägen till Klockrike", 1948), який інтерпретує наскрізну для М. філософію "номадизму" ("кочівництва") — мандрів, що асоціюються з духовними пошуками людини. У центрі зображення — "професійний бродяга" Болле, у минулому майстер з виготовлення сигар, котрого витіснило машинне виробництво. Сюжет роману складають мандрівки, зустрічі Болле з різними людьми, його роздуми та переживання, спрямовані у кінцевому підсумку на пізнання природи, на відчуття єдності з нею.

Тв.: *Рос. пер.* — Стихотворения // Совр. шведская поэзия. — Москва, 1979; Избранное: Поэзия, драматургия, проза. — Москва, 1984; Модернизм // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров зап.-евр. л.-ры XX в. — Москва, 1986; Аниара. Дорога в Царство Колоколов. — Москва, 2000.

Літ.: Лауреаты Нобел. премии: Энциклопедия в 2 т. — Москва, 1992. — Т. 2.

В. Назарець



МАРЦІАЛ, Марк Валерій (Martialis, Marcus Valerius — бл. 40, м. Більбіліс — бл. 104, там само) — давньоримський поет.

М. називають одним із найоригінальніших римських поетів, неперевершеним майстром епіграми, що обезсмертила його ім'я. Він народився у місті Більбіліс (сучасне Більбао), що в іспанській провінції Тарракона. Здобув звичайну для тих часів освіту й у 20-річному віці переїхав у Рим, де прожив до 98 р. Відмовився від запропонованої йому адвокатури, а щоби мати гроші на прожиття, вирішив приєднатися до численної вже когорти клієнтів, тобто тих, хто годувався щоденними подачками покровителів-патронів. Як правило, їх цікавила не сама література, а лише похвальні вірші, що складали на їхню честь клієнти-поети, котрі за це отримували гроші або кошики з наїдками. Часто патрони виявлялися скнарами, до того ж дехто з них займався примітивним віршуванням і на поетичні вітання відповідав своїми творіннями. Нові імператори з династії Антонінів також не славилися щедрістю.

Почалося життя, сповнене принижень, лицемірства та розчарувань. М. повною мірою усвідомлював своє принизливе становище, але відмовитися від нього вже не міг. Атмосфера напівбогемного існування і досить швидка слава популярного поета зробили свою справу. Можливо, саме через цю причину М. так ніколи і не одружився. Початок перебування в Римі виявився для нього щасливим. Земляки М. — учений Квінтіліан, відомий поет (але вже не всесильний) Сенека, батько поета Лукана Анней Мелу та ін. — допомогли йому влаштуватися в Римі та познайомитися із впливовими аристократичними родинами, серед членів яких були і консули, й імператори. Ще тісніші зв'язки налагодилися з вершниками, з числа котрих найближчим другом М. став поет-сатирик Ювенал.

Після приходу до влади Нерви і Траяна становище М. стало вже зовсім нестерпним і він повернувся в Іспанію. Прихильниця його таланту, багата й ерудована жінка Марцелла подарувала вже старому поетові будиночок із садком, де він і дожив останок життя, відчуваючи себе напівщасливим "дачним царком".

М. належить понад 1500 епіграм, написаних різними розмірами — елегійним двовіршем, ямбом, урізаним ямбом тощо — і вміщеними у 15 книг. Першою, виданою вже в зрілому віці, вважають збірку *"Про видовища"*, присвячену дню відкриття амфітеатру Флавіїв у Римі (80 р.). Вона складалася з одверто підлабузницьких посвят імператору Тіту Флавію та епіграм про бої гладіаторів і цькування хижаків. Згодом були написані ще дві книги. *"Частування"* — коротенькі написи до подарунків гостям, що складалися переважно з живності та розсилалися гостям на свято Сатурналій. *"Гостинці"* становлять також невеличкі написи до багатих і дешевих подарунків — предметів домашнього вжитку, що їх отримували гості після обіду. Ці дві книги — XIII і XIV — вміщені у твори М. останніми. Збірка *"Про видовища"* не ввійшла у жодну книгу, нею відкриваються твори поета.

Головну спадщину М. складають 12 книг епіграм на найрізноманітніші теми, взяті поетом з навколишнього життя. Добір тематики відповідав принциповій позиції автора: всупереч установленій традиції, М. не визнавав творів, що мали своєю основою міфи або якісь історичні події минулого, вважаючи їх нежиттєвими, непотрібними сучасникові, зануреному в повсякденні справи:

Ось ти читаєш про Лая
й слабого на очі Фієста,
Скіллу, Медею, — хіба це не потвори самі?..
Що тебе ваблять нікчемні
злощасної хартії грашки?
Ось почитай-но, про що скаже життя:
"Це моє!"
Вже не спіткаєш кентаврів отут,
ні горгон або гарпій:
Тхне бо людиною скрізь
кожна сторінка у нас.
(Пер. В. Державина. X, 4)

Поет поставив за мету розповідати про дрібні, але правдиві факти життя. Спостережливий і проникливий, він умів підмічати цікаві психологічні нюанси, побутовий дріб'язок, з яких складалися напрочуд живі картини. Одна з його тем, що нескінченно варіюється, — чудово ним вивчені становище клієнта та його взаємини з покровителем. Кваплива вранішня зустріч з покровителем, супровід його в натовпі інших клієнтів, чекання запрошення на обід, характеристика оточення патрона на обіді, опис розмов, жінок, злиденного їства клієнтів і розкішного — володаря, розведеного вина для гостей і дорогих вин для хазяїна, переказ його скарг про відсутність справжніх друзів, обтяженість боргами — все це стало темами епіграм М. Водночас поет малює низку типових образів представників клієнтури — поетів, лікарів, філософів, цирульників, шукачів спадщини, мисливців за багатими жінками, заздрісників, скнар, лестунів, головна мета яких — збагачення за рахунок іншого.

Значне місце в епіграмах належить темам кохання, шлюбу та розпусти, які поет розкриває часом з іронічною прямолінійністю:

Дівок, Алавдо, ти любиш, дружина говорить; вона ж то
Тільки коха носіїв. Варті один одного!
(Тут і далі пер. Н. Пащенко; XII, 58)

Водночас М. з пошаною ставиться до тих жінок, котрі довели свою доброчесність якимись героїчними вчинками (наприклад, дружини Брута Порція, засудженого Пета-Аррія, котрі після смерті чоловіків також пішли з життя). Щоправда, таких епіграм небагато. Натомість у більшості з них йдеться про невірність, тон автора набирає уїдливості та сарказму, за що його критикували вже в античні часи.

М. викриває й інші пороки римського суспільства. Особливо його обурює соціальна нерівність, зокрема він неодноразово показує страшне становище рабів. Не слід розцінювати подібні епіграми як виступи проти рабовласницької системи. Просто поет, добра та гуманна людина, бачив у рабі собі подібного і ставав на захист його людської гідності. В одній із епіграм глибоко вражений М. пише, що за рахунок продажу раба черговий вискочень влаштував розкішний бенкет. Навряд чи цю тему спонукала порушувати особиста бідність поета, на яку він неодноразово скаржиться. Очевидно, ці скарги були певною даниною моді. Адже нащадки Сенеки передали М. дачний маєток в околицях Рима, йому матеріально допомагала вдова Лукана Полла (він називав її "Полла-цариця"), був у поета й будиночок у самому місті, тож бідняком його назвати не можна.

Талант М. викликав заздрість багатьох недосконалих поетів, бажання принизити його та навіть обікрасти. М. захищав свою спадщину, використовуючи для викривання плагіаторів улюблений жанр. Загалом відгуки літературних баталій досить часто з'являються в епіграмах поета. Відсталі від життя, застарілі історико-міфологічні поеми М. називав нудними і пишався тим, що широка громадськість віддавала перевагу не офіційно визнаним їхнім авторам, а йому, М.:

Всі і повсюди читають мене,
ще й показують пальцем: "Ось він!"
Тим, що дарує їм смерть,
я ж скориставсь за життя.
(V, 13)

Поет не раз підкреслює свій вплив на читачів:

Вірш і мої полюбляють,
весь Рим їх співа й вихваляє,
Книжку тримає мою,
носить ще кожний в руці.
(VI, 60)

В іншій епіграмі втомлений М., полемізуючи з Музами, з гідністю доводить своє право на безсмертя і висловлює бажання врешті зупинитися, не писати. У відповідь чує докори музи Талії, адже він хоче покинути, "невдячний, складати свої вірші веселі..." і сидіти "без діла, світ і людей проклинать!" Вона не радить йому "з високих котурнів віщати", тобто звернутися до жанру трагедії, в героїчному епосі "славити війни та кров":

...Про славу ту людську не дбаймо:
Досить того, що і так
скрізь перечитують нас.
Он від надгробка Мессали
розкиданий камінь лишиться,
Порохом стане сипким
мармур Ліціна твердий,
А незрадливий читач не забуде мене,
і мандрівник,
Їдучи з Рима, мене
візьме в свій рідний куток...
Ні! Хай про війни гримлять
ті поважні та славні писаки,
Що до півночі сидять та переводять свічки.

Ти ж свої жарти складай
та римською сіллю присолюй,
Хай в отих жартах життя вдачу пізнає свою.
(Пер. М. Зерова; VIII, 3)

Зрештою поет знову повторює свою категоричну відмову від "статечних" жанрів. Епіграма містить також алюзію на славнозвісну думку з "Пам'ятника" Горація: архітектурні споруди підлягають руйнівній силі часу, вічними залишаються твори поета.

М. ніколи не критикував впливових осіб, знаходячи для них лише улесливі вислови. Так, відомо, що він не любив епічного поета Стація за пихатість віршів, але не написав про нього жодного слова з остраху образити його покровителів. Прагнення поета уникнути непорозумінь із можновладцями стало особливо помітним в останні роки перебування в Римі, коли лестощі на адресу Доміціана М. починає розсипати надто часто. Звичайно, така поведінка його не прикрашає, але слід усе ж зважити на ту систему переслідувань і цензури, що склалася в державі й постійно загрожувала римлянам обвинуваченням у її підриві. Свою особисту незалежність пощастило зберегти лише сильним особистостям. М. до них не належав.

У багатьох епіграмах М. постає як поет-лірик, і тоді його епіграми втрачають критичний характер. А втім, і в кращих епіграмах ця критика не сягає особливої гостроти, прагнення до узагальнення, типізації позбавляє її конкретності. До того ж, поет, обмежений своїм "фахом" клієнта, багатьох особливо болісних питань порушувати просто не міг. Найчастіше глибина критики підмінювалася у нього дотепністю та влучністю слова. Саме ці якості епіграм М. поряд з невимушеністю оповіді та несподіваністю кінцівок і принесли поетові гучну славу.

Його охоче читали сучасники і нащадки, його наслідували сатиричні поети Середньовіччя і надто Відродження, у XVII–XVIII ст. особливої популярності він набув у Німеччині.

Творчість М. віддавна відома в Україні. Її використовували автори українських поетик XVII–XVIII ст. Поетичну практику М. застосовував І. Франко (зб. "Епіграми і ксенії", 1874). Низку епіграм М. переклали М. Зеров, В. Державин, Н. Пащенко.

Тв.: *Укр. пер.* — [Епіграми] // Ант. л.-ра: Хрестоматія. — К., 1968; [Епіграми] // Золоте руно. — К., 1985; [Епіграми] // Зеров М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 1. *Рос. пер.* — Эпиграммы. — Москва, 1968; Эпиграммы. — С.-Петербург, 1994.

Літ.: Аннеткова-Шарова Г., Чекалова Е. Ант. л.-ра. — Ленинград, 1980; История римской л.-ры. — Москва, 1962. — Т. 2; Пащенко В., Пащенко Н. Ант. л.-ра. — К., 2001.

В. Пащенко, Н. Пащенко



МАРШАЛЛ, Алан (Marshall, Alan — 2.05.1902, Нурат, шт. Вікторія — 21.01.1984, Мельбурн) — австралійський письменник.

Дитинство М. проминуло у сільській Австралії, серед екзотичної природи, повної дивовижних тварин і екзотичних рослин. Батько М., австралієць у другому поколінні, почав працювати з дванадцяти років. "Уся його освіта,— писав М. в автобіографічній повісті *"Я вмію стрибати через калюжі"*,— обмежилася кількома місяцями занять з вічно п'яним учителем... Почавши самостійне життя, батько мандрував дорогою від ферми до ферми, винаймаючись об'їжджати коней чи переганяти стада". Любов батька до природи, вміння поводитися з простими людьми австралійських селищ передалися синові. У шість років М. захворів на дитячий параліч, що зробив його інвалідом на все подальше життя. У автобіографічній повісті М. розповідає, як він учився "стрибати через калюжі" — оволодівав тим, що було легким і природним для його ровесників, а йому далося ціною неймовірних фізичних зусиль.

Драматичні обставини життя М. породили у ньому не безпорадність і озлоблення, а дивовижну стійкість і мужність, де не було навіть думки про жалість. Після закінчення комерційного коледжу в Мельбурні, куди М. вступив з наміром стати "письменником і бухгалтером", він намагався знайти роботу, що було вкрай нелегко у час економічної кризи кінця 20-х рр. У 20—30-х рр. М. змінив низку професій найрізноманітнішого штибу — муніципальний клерк, нічний сторож, бухгалтер на взуттєвій фабриці. У вільний час М. писав, не маючи майже ніякої надії на публікацію своїх творів. Щоденні газети одностайно відхиляли репортажі М. про жертви кризи — "Образки з життя пролетаріату"; їх друкувала тільки робітнича "Воркес войс". У цій газеті М. "вигострював зуби" публіциста, беручи участь у компаніях, які вона проводила: виступав проти потогінної системи на заводах; на захист Е. Кіша, делегата австралійського конгресу проти війни та фашизму, котрому влада заборонила в'їзд у країну; на підтримку республіканської Іспанії. У 1933 р. М. написав оповідання *"Синок"*, що зосталося неопублікованим у 30-х рр., як і чимало іншого з написаного у цей час. Тема оповідання — народження нової людини; у муках породілля призводить на світ, і навколишня природа дослухається до її стогонів та співчуває їй, а затим торжествує, вітаючи з'яву дитини. Оповідання було захоплено прийняте австралійською літературною громадськістю, однак М. було відмовлено у публікації

через "надмірну відвертість" твору. У 1939 р. М. редагував "Пойнт" — невеликий антифашистський журнал. Його обрали головою Ліги письменників.

Єдиний роман М. *"Які чудові твої ніжки"* ("How Beautiful are thy Feet", 1937; опубл. 1949), як і інші його твори, має автобіографічне підґрунтя. Дійові особи роману — робітники та службовці мельбурнської взуттєвої фабрики, розчавленої кризою на зразок тієї, на якій працював сам письменник. Роман — достовірний запис подій, свідком яких він був, "підслухані" й діалоги дійових осіб. Автобіографічною є й постать бухгалтера Маккормека, уважного спостерігача та вдячного слухача. М. зачіпає новий для австралійської літератури пласт — життя міського пролетаріату. Економічний крах, що поставив робітників у особливо тяжкі умови, пробуджує у них прагнення до соціальних змін. Зауважено, що прийоми й образи роману, з одного боку, традиційні, з іншого — є безумовною новацією для австралійської літератури. Безсумнівний зв'язок чудовиська-фабрики з романами Е. Золя та Ч. Діккенса; у той самий час, прагнучи передати одночасно ритм виробництва та думки робітника біля конвеєра, М. вводить "обірвані" фрази, які асоціюються з незграйною симфонією фабричних звуків та шумів, уривчастим диханням робітника, що є прийомом, властивим для експериментальної прози Дос Пассоса, використовує прийом "потоку свідомості" в тому вигляді, в якому він з'являється в оповіданнях Е. Хемінґвея. Однак М. не просто черпає з різних джерел, він створює ідіостиль — місткий, лаконічний. Сучасники відзначали "нездатність" М. написати нудну фразу.

Зустрічі з родинами фронтовиків, поїздки М. як кореспондента фронтової газети Квінслендом, Новим Південним Вельсом та Вікторією стали підґрунтям для його нарисів, присвячених долі простого солдата.

Під час поїздок крайньою, тропічною Північчю Австралії, подорожуючи малодослідженими районами півострова Арнемленд, М. знайомився з аборигенами, вивчав їхню мову, побут і звичаї, записував перекази та легенди дикунів, особисто заслужив прізвисько "Гуравілла", тобто: "Творець історій". М. звернувся з гнівною, патетичною промовою до своїх співгромадян на захист корінного населення Австралії: "В Австралії існує рабство — рабство у найганебнішій та найжорстокішій формі... У нас все ще можна, купивши за десять шилінгів дозвіл винаймати аборигенів, здобути необмежену владу над будь-якою їхньою кількістю... можна вбити аборигена, не боячись покарання. Білим все можна!" Літературно опрацьовані перекази аборигенів увійшли у книгу *"Люди прадавніх часів"* ("People of the Dreamtime", 1952).

Життєствердний, оптимістичний первень відчутний у новелах М. Збірки оповідань *"Розкажи про індика, Джо"* ("Tell us About the Turkey, Jo", 1946) і *"Як ти там, Енді?"* ("How's Andy Going", 1956) знову розкривають перед читачем приховане і непомітне життя простого народу Австралії. Мета М. — дослідника душі людини — показати в ординарному, нецікавому на перший погляд, явищі його приховану, глибинну сутність, зробити звичне таким, що заслуговувало б на пильну увагу читача.

Майстерність М.-гумориста виявляється у створюваних з початку 30-х рр. сценках та діалогах, згодом об'єднаних у збірки *"Опустіть штору"* ("Pull Down the Blind", 1949), *"Зіштовхуючись із друзями"* ("Bumping into Friends", 1950). У збірках *"Оповідання"* ("Short Stories", 1973) та *"Молотами по ковадлу"* ("Hammers Over the Anvil", 1975) інтонація частіше набирає іронічного, сатиричного відтінку, а сюжет будується з виразністю та дотепністю анекдоту.

Славу письменникові принесла автобіографічна трилогія: *"Я вмію стрибати через калюжі"* ("I Can Jump Puddles", 1955), *"Це трава"* ("This is the Grass", 1962), *"У серці моєму"* ("In Mine Own Heart", 1963), де йдеться про його боротьбу з недугою та перемогу над нею. Повість *"Я вмію стрибати через калюжі"* визнана самим автором найкращим твором, це — попри хворобу — повернення до світлого та радісного світу дитинства. Головне у повісті — протиборство хлопчика з обставинами свого життя, які не залежать від людського наміру. Автор оповідає про те, як дитина боролася, аби всупереч злій долі стати повноцінною людиною, і що допомогло їй у цій боротьбі — боротьбі передовсім з Іншим Хлопчиком у собі, обережним і безпорадним, котрий намагався вмовити Алана змиритися із сумною долею каліки. Замість постійно розкручуваної пружини сюжету М. вибудовує епізоди, вміщуючи у фокус моменти подолання, — вони й становлять внутрішній кістяк повісті. Аланові є чужим трагічне світовідчуття "маленького каліки": він б'ється на палицях із шкільним недругом, спускається в кратер згаслого вулкана, вчиться плавати, їздить верхи... Усе це для Алана — подолання чергової вершини, нова перемога над безпомічністю. Радість цієї перемоги ділять з Аланом його батьки, переконані в тому, що "оберігаючи його голову від ударів, ми можемо розбити йому серце". Хлопчик виростає не в ідеальному світі. Світ дитинства М. знає й сумні дні — наприклад, коли під час посухи гине від голоду худоба; і, звісно, величезна відстань відділяє будиночки бідняків Туралли від особняка місіс Карузерс, землевласниці,

котрій усі навколишні ферми заборгували; і хтось рветься у Квінсленд, де, подейкують, можна недорого купити ділянку. Але вся глибина соціальних суперечностей, жорстокість, бруд, вади відкриваються у наступних частинах трилогії, де в полі зору автора — Мельбурн 20-х рр. та періоду депресії: дешеві номери та пансіони, контори та фабрики, кримінальні злочинці та повії, черстві роботодавці, робітники та бродячі безробітні, вуличні проповідники та журналісти. Ані потворні явища суспільного життя, ані руїна, ані навіть смерть не руйнують цілісної картини світу дитини, а згодом — юнака Алана.

М. ніколи не уникав сумних і серйозних тем — навпаки, і як людина, і як письменник він завжди готовий відгукнутися на біль іншої людини. Але віра в остаточну перемогу добра, віра у можливість щастя, що залежать передусім від самої людини, а не від обставин її життя, дає надію читачеві книг М., додає йому сили й упевненості в тому, що прекрасний, життєлюбний і людяний світ усе-таки існує.

Символічними є назви останніх книжок письменника — *"Австралія Алана Маршалла"* ("Alan Marshall's Australia", 1981) і *"Бійці Алана Маршалла"*, упорядковані його секретарем Ґвен Хардісті. У першій із них зібрані публікації письменника 50-х рр. Ці оповідання — сплав реальності і фольклору — відтворюють колорит майже зниклого провінційного життя. Те саме стосується й останньої книги М. — збірки коротких оповідань, замальовок, дорожніх нотаток, які охоплюють період від 1934 до 1980 р.

М. бував в Україні, мав творчі контакти з журналом "Всесвіт", де протягом 1958–1976 рр. було опубліковано низку його творів. Окремі твори М. переклали М. Пінчевський, О. Гавура та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Я вмію стрибати через калюжі. — К., 1979; Четверо у святкових костюмах: Оповідання // Всесвіт. — 1986. — № 11; Як там, Енді? // Вітрила'87. — К., 1987; Шепіт на вітрі. — К., 1990. *Рос. пер.* — Страдай молча. — Москва, 1966; Я умею прыгать через лужи: Повесть. Рассказы. Легенды. — Москва, 1982; Избранное. — Москва, 1986; Шёпот на ветру. — Ленинград, 1991.

Літ.: Алан Маршалл: Биобибл. указ. — Москва, 1983; Зернецкая О. В. Австрал. социальный роман XX в. — К., 1982; Зернецька О. Пам'яті Алана Маршалла // Літ. Україна. — 1984, 2 лютого; Кравчук П. "Святкуємо саме життя" // Літ. Україна. — 1981, 25 вересня; Нагибин Ю. До новой встречи, Алан // Ин. лит. — 1975. — № 7; Пінчевський М. Університети Алана Маршалла // Всесвіт. — 1964. — № 9; Featurezneed Розанатовская Ю. А. Но серце нашло дорогу и цель // Маршалл А. Избранное. — Москва, 1986; Хелемський Н. Назустріч бурі // Всесвіт. — 1959. — № 3.

А. Цєжуров



МА́ХА, Гінек (Macha, Hynek; автонім: Маха, Карел Гінек — 16.11.1810, Прага — 6.11.1836, Літомержіце) — чеський поет.

М. народився у Празі, в родині помічника мірошника. Родина була дуже бідною, тому здобути освіту йому вдалося з великими труднощами. Закінчивши шість класів гімназії, М. у 1830 р. вступив на підготовчі курси, а в 1832 р. став студентом юридичного факультету Празького університету. На роки навчання в університеті припало захоплення М. літературою, зокрема, зарубіжною, з-поміж представників якої він найбільше виокремив Дж. Н. Г. Байрона. М. навіть спробував перекласти Байрона чеською мовою. Тоді ж розпочав писати й сам. На канікулах М. з друзями подорожував, пішки пройшов майже всю Чехію, а під час однієї з пізніших мандрівок через Австрію потрапив в Італію. На роки навчання припадає й перше пристрасне кохання М., яке закінчилося гірким розчаруванням, але під враженням від якого М. написав свою відому повість *"Маринка"*.

У 30-х рр. М. багато писав, причому, як вірші, так і прозу. Чимало його творів у цей час було опубліковано в чеській періодиці. Взимку 1833 р. М. закохався у доньку палітурника Лору Шомкову, з котрою познайомився у любительському театральному гуртку. Намагаючись подбати про добробут майбутньої сім'ї, М. знайшов місце юриста-практиканта у Літомержіце, містечку неподалік від Праги.

Восени 1836 р. М. винайняв квартиру, очікуючи на приїзд Лори, з котрою вони вже домовилися про одруження. Але 6 листопада М. несподівано помер через ускладнення, спричинені простудою. Поховали М. 8 листопада 1836 р. в день, на який було призначено його весілля.

Літературна спадщина М., крім значної кількості незакінчених творів, включає ліричні вірші, романтичні прозові повісті та один із найвизначніших творів чеського романтизму — поему *"Май"*.

З ліричних творів М. збереглися далеко не всі. Тематичну основу лірики М. складають мотиви національно-визвольної боротьби (*"У храмі"*, *"Дорога з Чехії"*, *"Коли зведеться чеський лев"* та ін.), трагічності людського буття *("Ніч")*, мотив втраченої батьківщини, що пов'язується з образом вигнанця, мандрівника, котрий постійно шукає втрачену батьківщину *("Королевич"*, *"Майбутня батьківщина"*, *"Подорожній")*:

І мені — немов мандрівникові!
Образ перед оком устає,
Тільки барви мовби присмеркові.
Стільки в них краси, здається, є.

Ось вони, здавалося б, готові
Погляду явить єство своє,
Та бліда примара їх накрила —
Правду їх мені пізнать несила.

Розжени, історії богине,
Морок, що на сонце наляга,
Хай в промінні осяйному згине
Зловорожа темряви снага,
Смолоскип твій сяйво хай розкине
На весь світ, віщунко всеблага,
Щоб весло надій в цю мить несталу
У непам'ять вічну не запало.

(*"Подорожній"*, пер. Г. Кочура)

Проза М. має багато спільного з його поезією. Головне у ній — атмосфера підвищеної емоційності, загостреності почуттів. В одній із перших повістей М. — *"Цигани"* ("Cikáni"), що була написана у 1836 р., йдеться про трагічну долю графа Вольдемара Ломецького, котрий спричинився до смерті дружини і божевілля італійки Ангеліни, звабленої, а потім покинутої, став причетним до загибелі красуні Леї. Він покинув свого малолітнього сина, котрий потрапив у циганський табір, де його виховав колишній коханець Ангеліни — Джіокомо. Прагнучи помститися, Джіокомо вбиває графа, а його син стає свідком цього вбивства. Його душа розривається між співчуттям до батька і розумінням справедливості вироку та необхідності виправдання вчинку Джіокомо, котрий став для хлопчика його другим батьком.

Подібних проблем М. торкався і раніше, зокрема у повісті *"Кривоклад"* ("Křivoklad"), яку він написав у 1834 р. і яка стала єдиною закінченою частиною із задуманого ним циклу історичних творів під загальною назвою *"Кат"*. Як син графа з повісті *"Цигани"*, душевною дисгармонією тут наділений королівський кат. Дія твору, у якому йдеться про епізод взяття у полон у Кривокладському замку та втечі у свою резиденцію короля Вацлава IV, окреслюється кінцем XIV ст. Ідеалізоване минуле Чехії, "золота епоха" династії Пршемисловичів протиставлена тут деградації держави в період передгуситських війн. Королівським катом М. зробив нащадка позашлюбного сина одного із Пршемисловичів. Душу цього героя також мучать суперечності, "боротьба доброго серця із злим розумом". Автор ставить питання про те, звідки береться це добре і зле в людині. У наступних творах цього нереалізованого історичного циклу М. мав намір показати епоху гуситських війн.

У 1834 р. М. створив прозовий цикл творів під загальною назвою *"З мого життя"* ("Obrazy ze života mého"). Цей цикл, написаний у формі щоденника, ознаменував появу у чеській літературі нового, автобіографічного, щоденникового жанру. Найзначнішим із творів цього циклу вважається повість *"Маринка"*. У ній на непривабливому тлі передмість, бідності та прози життя виведено глибоко поетичний образ дівчини, усе життя котрої присвячене музиці та віршам. Маринка виступає в повісті як символ світлих мрій, які приречені у жорстокому світі реальності на загибель. Крім проблеми несправедливості долі, у повісті окреслюється і філософська тема життя та смерті, яка найоб'ємніше змальована у знаменитій поемі М. *"Май"* , що стала вершинним твором у його поетичному спадку.

Поему *"Май"* ("Máj") М. задумав у 1834, а закінчив у 1836 р. Фабульну основу поеми складає історія трагічного кохання двох юних романтичних закоханих — розбійника, "володаря лісів" Вілема та Ярміли. У сюжеті самого твору історія цього кохання, проте, не отримує форми закінченого і розгорнутого вияву і подається лише фрагментарно. У центрі — фінальна, заключна частина цієї трагедії, пов'язана із безпосередніми обставинами смерті Вілема, а сам сюжет побудований як розповідь, що ведеться від особи юнака, котрий випадково почув про цю історію, котрий співпереживає закоханим і навіть якоюсь мірою асоціює себе з ними. У його уяві ця історія подається через призму романтичного світосприйняття і стає немовби приводом для декларації основ власного романтичного світогляду. Образи героїв оповідач ніби зіставляє з образом свого власного трагічного світовідчуття. Ця трагічність розкривається в поемі через приховане зіставлення — природного і людського світів. Травнева пора — це та пора року, яка традиційно асоціюється з юністю людського життя. Травень і юність — це час найвищого і найповнішого розквіту сил і можливостей. Але в поемі М. природний розквіт не гармонує, а навпаки, виступає як контрастне тло щодо людського світу і, зокрема, образу Вілема. Образ Вілема — це, насамперед, образ трагічної юності. Юності, за зовнішнім розквітом і радістю якої приховуються сум і втома, спричинені несправедливістю життя, ворожістю середовища, яке стоїть на перешкоді реалізації юнацьких мрій і сподівань.

Українською мовою поему *"Май"* переклали у чеській еміграції Ю. Дараган і Ф. Балицький, окремі вірші — Д. Павличко, Г. Кочур, В. Лучук, В. Струтинський, Р. Лубківський.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1961. — №1; Поезії. Май (урив.) // Чеська поезія. — К., 1964; Май (урив.). Поезії // Співець: Із світової поезії кінця XVIII — першої пол. XIX ст. — К., 1972; Пісня // Слов'янське небо. — Львів, 1972; Май: Урив. // Всесвіт. — 1999. — №4. *Рос. пер.* — Антология чешской поэзии XIX–XX веков: В 3 т. — Москва, 1959. — Т. I; Избранное. — Москва, 1960; Маринка // Чешская новелла XIX — нач. XX века. — Москва, 1987.

Літ.: Дурова Я. Рецепція поеми Карела Гінека Махи "Май" в укр. л.-рі // СіЧ. — 1999. — № 11; Иванова И. Карел Гинек Маха и Карел Гавличек-Боровский // Маха К., Гавличек-Боровский К. Там, за туманом, край родной... — Москва, 1982; Кузнецова Р. Р. Чешский романтизм и творчество Махи // Романтизм в славянских л.-рах. — Москва, 1973; Кузнецова Р. Р. История чешской л.-ры. — Москва, 1987; Лозинський І. І ніжність, і гнів // Дзвін. — 1990. — №12; Мартемьянова В. Предисловие // Маха К. Избранное. — Москва, 1960; Мельниченко І. Проекція психології автора на його поетичний стиль: Із спостережень над поезією Карела Махи // СіЧ. — 1994. — № 9–10; Очерки истории чешской л.-ры XIX–XX веков. — Москва, 1963.

В. Назарець



МАХТУМКУЛІ́ (літ. ім'я — Фрагі; бл. 1733, аул Юзван Кала — 80-і рр. XVIII ст., Ак-Токай) — туркменський поет і мислитель.

Єдиним джерелом біографічних відомостей про життя М. є його власні вірші та народні перекази. Достеменних письмових матеріалів не збереглося внаслідок війн, міжплемінних чвар та пожеж. М. народився бл. 1733 р. в аулі Юзван Кала (нині селище Гйоркез Каракалинського району) в південно-західній частині Туркменистану. Народився він у сім'ї відомого у свій час поета-шахіра Довлета Мамеда, автора багатьох газелей, пісень, поем, що збереглися до наших днів (наприклад, велика поема "Вільне усовіщування", підписана псевдонімом Вагіз Азаді). Початок життя М. припадає на ті часи, коли іранський шах Надір (туркмен за походженням) закінчив свої завойовницькі походи, і туркменські племена та роди, об'єднані у боротьбі проти загарбника, знову почали жити в розбраті та міжусобицях. Поет здобув високу освіту, закінчивши в Хіві медресе Ширгазі, продовживши навчання в медресе Ідріс-Баба (в аулі Кизил-Яяк, нині Чарджоуський район) та в медресе Кокельташ в Бухарі. Він багато подорожував, побував в Ірані, Афганістані, Азербайджані.

Повернувшись на батьківщину, поет зайнявся своїм невеличким господарством, був учителем, майстром ювелірних виробів,— навчився цього ремесла ще під час перебування в Хіві. Але головним його заняттям, зрозуміло, була поезія. На превеликий жаль, до наших днів не збереглися рукописи М., і літературознавцям та історикам доводиться користуватися вже списками його творів, списками неповними, а то й спотвореними. Саме це ускладнює написання вичерпного життєпису поета. Обставини та рік смерті М. поки що також не з'ясовані. Народна пам'ять відносить цю дату на кінець XVIII ст. Проте відома могила, де похований великий туркменський поет,— у містечку Ак-Токай у північному Хорасані. Він похований поруч із батьком у мавзолеї, що носить ім'я Довлета Мамеда Азаді. Цей мавзолей став місцем поклоніння усіх туркменів.

Необхідні певні коментарі до віршів М., непростих філософських творів, написаних більше двох сторіч тому поетичною мовою, яка вельми відмінна від сьогоднішньої не тільки лексикою, а й самим світосприйманням, для якого не властиві були об'єктивовані уявлення про час, історичність, послідовність подій. У поезії Сходу на перше місце ставилась ієрархія цінностей, що призводило до дидактики, а орнаментальний стиль і символічність образів були покликані утверджувати цю ієрархію як духовний орієнтир. Вищою цінністю вважалися чистота духовного життя і справедливість, у порівнянні з якими розкіш, влада, плотські насолоди — ніщо. Людину необхідно вивищити над усім минущим, гріховним, нагадавши їй, що вона — створіння Аллаха. І поет у зв'язку з цим насамперед — вихователь, великий мораліст у позитивному розумінні цього слова. І не дивно, що у всій творчості М. дуже помітна моралізаторська тенденція. Феодальна людина була цілковито підпорядкована універсаліям ісламу, що формували її світогляд. Згідно земного суспільного ладу, що був ніби віддзеркалений у сфері ідеального, де людська особистість здобувала гармонію як певне надолуження земної своєї неповноцінності та приниження гідності, вона здобувала і духовну самість перед Аллахом у потойбіччі:

Світ підступний. Дні летять.
Вічність — там, тут — забуття.
І марнується життя —
Кожен десь чогось шукає.

Довгий час, життя — як мить,
Нам його не зупинить.
Лебідь високо летить —
Синє озеро шукає.

Пам'ятай, Махтумкулі,
Що ти гість на цій землі.
Не живи у кабалі —
Серце мрію хай шукає.

(*"Батьківщину хай шукає"*, пер. П. Мовчана)

М., як кожен поет Сходу, постійно оперує п'ятьма емоційними та морально-етичними категоріями-станами: радість, гнів, бажання, страх, горе. Послідовність цих станів різна, різне навантаження і різна оцінка, яку дає їм поет. Радість може бути і позитивною, і негативною, за нею може (в сюжеті вірша) іти горе або ж гнів, а страх може перекреслити бажання...

Але, незалежно від варіацій цих п'яти емоцій, вони є головними, так би мовити, діючими особами в поезії Сходу взагалі і конкретно в окремих творах М. Треба також враховувати, що поет спирався не лише на творчо-стилістичні канони, на існуючі традиції віршування, а й на певні філософські системи та ісламські доктрини, які були витворені внаслідок синтезу головних релігій Сходу: іудаїзму, буддизму та християнства.

Відомо, що М. був суфієм. А суфізм перейняв від буддизму вчення про три ери, через які проходить "Закон", або віровчення. Усі три етапи — від першого "Істинного закону", коли вчення пломеніє у душах віруючих, через другий, що називається "Подібністю закону", в якому вчення стає ортодоксальним, і аж до ери "Кінця закону", кінця всього істинного,— відобразилися у творчості М. Поет ішов від непохитної віри в Істину ("Закон") до боротьби з підміною закону і цілковитого засудження доби "Кінця закону": "Не можу я збагнуть, невже це кінець віку?"

На формування філософських поглядів М., безперечно, мала вплив теософія суфізму — релігійно-містичної течії, що виникла на порозі IX ст. Суфійство цікаве було тим, зазначав академік А. Кримський, що воно виступало не як релігія, а як житейський аскетизм, чи світське чернецтво, чернецтво без перебування у монастирі,— себто як найвигідніша для того часу форма життя. Суфійство жорстоко переслідувалося, багато його послідовників було страчено. Майже всі визначні поети Сходу, зокрема Сааді, Джамі, Санаї, Аттар, Гафіз, Румі, Нізамі, Навої, були пов'язані з ідеями суфізму і сповідували їх. Оскільки суфізм виходить не з ідеї раціонального осягання та розумового збагнення абсолюту, а з екстатичного злиття з ним, то головним символом суфійської поезії стає ідея любові. Саме тому для неї характерний метафоричний стан пізнання світу і людини в ньому, саме тому поезія ґрунтується на символах, метафорах, алегоріях, одкровеннях та інтуїції.

Для обгрунтування своїх ідей поети через утиск змушені були вдаватися до умовно-алегоричної термінології еротичного характеру, що була порятунком для всіх вільнодумців та атеїстів, які проповідували погляди, несумісні з офіційною мораллю теократичної системи. У символіці суфійства "кохана", "брат", "любий" означають "Бог"; "вино", "розквітлий сад", "бенкетування" — це все містичні поривання душі до Всевишнього; "побачення" ж — злиття з ним. "Поет лірично нудьгує, чому в його милої любки таке жорстоке та холодне серце, чому вона не зважає на того, хто її щиро кохає, а насправді,— пише А. Кримський,— це аскет-подвижник стогне, чому так довго не находить на нього містичне навіяння од Бога та екстаз". Головною настановою суфійства було життя заради майбутнього ідеального життя, бо цей, фізичний, світ є тільки міражем, ілюзією, і кожен, хто став на шлях (таріката) суфійства, мусить пройти під керівництвом піра (муршіда) три головні стадії на довгому шляху, на якому є сім етапів-стоянок (макам). І проходження по цих стадіях-ступенях та етапах є обов'язковим. Дійти до останнього етапу (спершу анігіляції в абсолюті, далі надбання Вічності способом злиття з абсолютом та розчинення в ньому) зможуть лише ті, хто спромігся зректися свого "я" і зануритися в океан абсолюту. У поезії М. чітко простежуються всі ці етапи.

М. ніде прямо на називає імені свого духовного наставника, хоча, за давніми звичаями, стати на шлях дервішизму без учителя вважалося справою гріховною. В одному з віршів *("Душу уві сні приліс")* М. згадує ім'я засновника дервішського ордену Б. Накшбенді, котрий за основу вчення взяв неухильне дотримування вимоги факр (добровільного убозтва).

Накшбенді і став для М. зразком, духовним орієнтиром, адже саме він стверджував, що найважливішим завданням людини є служіння своєму ближньому; людина повинна жити так, наче вона весь час на самоті з усім світом. Усамітнення на людях, мандри на батьківщині, зовнішньо з людьми, внутрішньо з Богом,— усі ці приписи були засвоєні М. і ввійшли, можна сказати, у плоть і кров поета.

Він прагнув осягнути мінливий світ і думкою, і душевним самозаглибленням. І подеколи спокійна споглядальність М. вибухає зсередини від невтоленої спраги ідеалу. Поет констатує драматичну неможливість осягнути буття в гармонії та цілісності. Тут помітне контрастне розходження поміж теософськими постулатами та суто людськими розуміннями і можливостями. Спрага ідеалу *("Дай дощу, дощу, царю мій")* — невтолена, і саме через це утверджується універсалізм творчої індивідуальності. Поет почуває себе деміургом. Творча воля розкріпачує душу, дає відчуття життєвої повноти, повноти волі: М. зумів збагатити свої твори широким розмаїттям змісту, відтворити найрізноманітніші явища життя, всебічно висвітлити його, наситити безпредметну, здавалося би, лірику безмежною кількістю деталей. Форма його віршів досконала, їхня музичність зумовлена широким застосуванням різноманітних повторів, зокрема майстерним володінням редифу, відтворити який у перекладах майже неможливо, тому що за давніми правилами поетики редиф мусить природно виникати зі всього рядка, а не бути штучно прищепленим. Редиф употужнює мелодію вірша. Це вимагає високої майстерності, тим паче, що досить часто рима складалася

з омонімів, слів, які мали не менше трьох відмінних значень. Поет наповнив давні класичні форми глибоким змістом. Життя і значення літературного твору для М. — не у формі, як вважали більшість поетів Сходу, а в глибині його змісту. М. використав, як ніхто ніший із його попередників, розроблену перською та арабською літературами віршову техніку для своєї рідної мови, не відмовляючись також і від народних форм, збагачуючи туркменську поезію не лише формовиразами, але й різними арабськими та перськими поняттями. Він вніс у поезію потужний струмінь вольового, імперативного начала, підносячи поезію від споглядального алегоризму до рівня бурхливих особистих пристрастей. У цьому розумінні його поезія — новаторська, індивідуальна, адже виходить із власного досвіду, зі свого поетичного "я", що неодмінно присутнє в кожному вірші, замінене власним іменем та мирським іменем суфія — Фрагі, що означає: "сумний", "розлучений", "усунутий". Суб'єктивність думок, драматизм особистої долі пронизують твори М. і свідчать про могутню індивідуалізованість свідомості поета. Поетика М. постала з фольклорної стихії, зберігши і пісенну вільність, і ритміко-інтонаційну розкутість, синтезувавши в єдине ціле і безпосередні життєві враження, і народну символіку, і книжні сентенції. М. перейняв від бахші простоту вислову, пісенну легкість, іронію і сарказм.

Тут доречно зіставити початок творчого шляху М. із традиційними заспівами манасчі та бахші. Виконавці героїчного епосу "Манас", наприклад, одностайно стверджують, що обрали свою професію не зі своєї волі, а тому, що їм уві сні явився Манас і звелів оспівувати його подвиги. Манасчі та бахші одержимі піснею, і тут чути далеке відлуння минувшини, коли древній озан чи бахші був не лише оспівувачем, але й шаманом, заклиначем, як мудрий Куркут-ата.

А ось як описує М. початок своєї творчості в одному зі своїх віршів: "Опівночі явилися мені чотири вершники". Він говорить, що до нього уві сні з'явилися пророки і святі, які благословили його, піднесли в чаші трунок, завдяки якому поет почав проникати в усі глибини світу. Вони таким чином дали йому творчий дар, що дозволив поетові осягати суть речей і напучувати людей на правильний шлях. Тут повторюється історія манасчі, лише з тією відмінністю, що у М. відчутне мусульманське забарвлення і надихають його не легендарні батири, а мусульманські святі.

М. — спадкоємець літературної і народних фольклорних традицій. Багато його віршів мають автобіографічний характер, хоча, за відсутністю відомостей, що стосуються життєвого шляху поета, важко визначити, які саме мотиви та образи викликані реальними подіями його життя, а які є поетичним вимислом. Так само важко визначити, знаючи про органічну пов'язаність творчості поета з фольклором, які саме прислів'я та приказки запозичені ним, а які, навпаки, увійшли в народну скарбницю з творів поета. Своєрідна манера письма М., схильного до перебільшень, смислових парадоксів, коли поет легко перестрибує з ліричної теми на жанрову або з гострих побутово-соціальних картин переходить до широких філософських узагальнень, залучаючи для розвитку теми приклади-цитати з класичної літератури, з туркменської історії, з рідних пісень,— на відміну від попередників, котрі писали малозрозумілою для народу старою книжною мовою (тюрку), вдаючись до архаїчного правопису, транскрипції, що була не властива для живого звучання туркменської мови.

Велика заслуга М. у справі перетворення поетичної мови, в реформуванні письмової туркменської мови. Художня мова М. стала для туркменських поетів зразком і нормою при витворенні літературного стилю, дійовим засобом у справі об'єднання туркменських племен, у їхній боротьбі за єдність та національну незалежність.

Зміст поезії М. може залишитись лише на поверхні, якщо не користуватися справжнім ключем до його поетики, поетики постійного подвійного змісту, гри слів, застосування умовного словника для вираження станів свідомості та космічних явищ. Любовний стан стає ніби матеріальною матрицею, що породжує духовні явища, потужність свідомості та силу безсмертя. Тут не просто любовне — символ духовного, бо в самій практиці перше стає другим, це — прагнення людського духу злитися з жаданим ідеалом. Любов має для М. виняткове значення як необхідна і незмінна передумова удосконалення усього сущого, удосконалення серця і світу. Поет прагне ідеалу, і взірцем високої людської сутності стають для нього і казкові герої, і "книжні" халіфи, і великі мужі світу: Рустем, Іскандер, Алі, Фархад, Накшбенді, Човдур-хан...

Людина для М. є формою, спроможною до безмежного самовдосконалення, формою, що може вмістити усю повноту абсолютного змісту. М., як і багато поетів Сходу, відчував, що в надрах самого світу — істина ідеального стремління, тому зовнішність коханої ніби віддзеркалює внутрішню сутність абсолютної краси. Але це істина не застиглої даності, а істина становлення та розвитку людського духу. І поет знаходить шляхи до досконалого синтезу, до образу коханої Менглі, де схрещене земне і небесне, як у дантівській Беатріче. Тому й відсутні в її

образі індивідуальні риси; все — загальне, уявне, стереотипне. Малюнок відсутній, а натомість постає молитовне передбачення ідеалу, шлях до якого лежить через послідовне самовдосконалення, через проміжні ступені очищення та сходження душі, через любов. Образ Менглі, як і більшість ключових образів у поетиці М., неоднозначний; він буде нам зрозумілий лише при передумові цілковитого віддзеркалення внутрішньої краси у зовнішню. Зовнішня краса — не оболонка, а виведена назовні внутрішня гармонія, якої не взяти силоміць, якої можна досягти лише любов'ю. Любов неодмінно супроводжується стражданням, адже людина саме в любові позбувається своєї самості. Любов має свій сенс у подоланні егоїзму та визнанні не лише за собою, а й за іншими, абсолютного значення. У любові людина стає ближчою до істини, до всіх інших, у ній долається прірва поміж "я" і "ти". До прямих формулювань цих постулатів М. ніде не доходить, вони ніби зашифровані для утаємничених, захищені поетичними образами від релігійної ортодоксії.

Українською мовою окремі вірші М. переклали П. Тичина, В. Сосюра, М. Рильський, Л. Первомайський, В. Бичко.

Тв.: Укр. пер. — Поезії. — К., 1983; [Вірші] // Л.-ра народів СРСР. — К., 1989. *Рос. пер.* — Избр. лирика. — Ташкент, 1977; Избранное. — Москва, 1983; Стихотворения. — Ленинград, 1984.

Літ.: Аннанепесов М. Махтумкули и его время. — Ашхабад, 1984; Кондратюк А. Григорій Сковорода і туркменський поет Махтумкулі // СіЧ. — 1991. — № 8; Махтумкули. — Ашхабад, 1960; Мовчан П. Співучі лінії пісків // Поезії. — К., 1983.

П. Мовчан



МАХФУЗ, Абд аль-Азіз Нагіб (нар. 11.12. 1911, Каїр) — єгипетський письменник, лауреат Нобелівської премії 1988 р.

М. народився в аль-Гамаліє, середньовічному районі Каїра, у багатодітній сім'ї дрібного службовця. Його дитинство й юність співпали з доленосними подіями в історичному житті Єгипту. У 1919 р. він був очевидцем антианглійських демонстрацій, тривалий час симпатизував одній із провідних єгипетських політичних партій Вафд ("Аль-Вафд аль-місрі" — "Єгипетська делегація"), що на той час була головною силою в національно-визвольній боротьбі єгиптян проти колоніальної залежності від Великобританії. Після закінчення у 1930 р. середньої школи М. вступив у Каїрський університет на філософське відділення. У 1934 р., закінчивши з відзнакою навчання, М. приступив до написання магістерської дисертації з естетики й одночасно влаштувався секретарем університетської адміністрації.

З середини 30-х рр. М. розпочав письменницьку діяльність і паралельно продовжував свою службову кар'єру: з 1939 до 1954 р. він працював у міністерстві вакфів ("вакф" з араб. — "майно, передане для доброчинства"), що відповідало за землі та майно релігійних мусульманських інститутів. У 50-х рр. М. одружився, перейшов із міністерства вакфів на відповідальну посаду у Вищій раді у справах літератури та мистецтва. Пізніше, у 60-х рр., М. очолював державну організацію з питань кінематографу і до виходу на пенсію на початку 70-х рр. був радником міністра культури.

Політичні погляди М. формувалися під впливом ідей національно-визвольної боротьби проти залежності від Великобританії, що розгорнулась у Єгипті в першій чверті XX ст. Поділяючи та палко підтримуючи патріотичні починання своїх співвітчизників, М., проте, не брав безпосередньої участі у політичній боротьбі, виступаючи швидше як її художній літописець, філософ та ідеолог. Перші літературні спроби М. припадають на кінець 20-х — поч. 30-х рр., коли письменник-початківець випробував свої сили водночас у прозі та віршах. У своїх перших творах, які так і залишилися неопублікованими, М. наслідує популярних тогочасних єгипетських письменників — творця детективної літератури Хафіза Нагіба, автора сентиментальної прози Мустафу Лютфі аль-Манфалюті, знаменитого письменника і вченого Таха Хусейна, публіциста і літератора Саляма Мусу. Останній, як зізнався М., навчив його "вірити в науку і соціалізм, поєднані з терпимістю". Під впливом С. Муси М. захопився працями Ч. Дарвіна, К. Маркса, І. Канта і З. Фройда, творами Л.Толстого, Г. Веллса, Б. Шоу. Значний вплив на формування художніх смаків М. справили і його старші сучасники — єгипетські письменники-реалісти, завдячуючи котрим М. звільнився "від традиційної манери мислення і традиційних смаків". Не менш суттєву роль у формуванні М. як письменника відіграла й зарубіжна література межі XIX–XX ст. (проза Дж. Джойса, англомовні переклади Л. Толстого, Ф. Достоєвського, А. Чехова, М. Пруста, Т. Манна, Ф. Кафки).

З початку 30-х рр., навчаючись у Каїрському університеті, М. виступав як публіцист, регулярно публікуючи у єгипетській пресі статті, присвячені злободенним питанням філософії, соціології та психології. Тоді ж почали з'являтися і його перші художні оповідання, які пізніше складуть збірку *"Подих божевілля"* (1943).

Перший період (1939–1944 рр.) творчості М., який часто називають "історичним", проходить

під знаком захоплення історією стародавнього Єгипту, величне минуле якого покликане було пробудити у співвітчизників письменника почуття національної гордості, зміцнити їхню волю у боротьбі за незалежність. Давньоєгипетська тематика ввійшла у творчість М. після того, як він у 1932 р. переклав з англійської книгу відомого єгиптолога Дж. Бейка “Стародавній Єгипет”. Упродовж 1939–1944 рр. М. створив і три романи, які також присвячені історії стародавнього Єгипту: *“Гра доль”* (“Абас аль-акдар”, 1939), *“Радобіс”* (1943), *“Боротьба Фів”* (“Кіфа тіба”, 1944). Як зауважила критика, ці романи були написані під впливом історичних творів Г. Р. Хаґґарда та В. Скотта і у романтизованому світлі змальовують далеке історичне минуле Єгипту, водночас цілком прозоро натякаючи і на сучасні письменнику соціально-політичні єгипетські реалії. Найбільш вдалим із них вважається роман *“Радобіс”*, дія якого відбувається у III тис. до н.е. за часів панування фараона VI династії Меренра. Головна героїня роману — гетера на ім’я Радобіс. У сюжетну основу твору покладена легенда, запозичена М. у давньогрецького географа та історика Страбона. За цією легендою, під час купання Радобіс орел викрав одну її сандалю і, перенісши у столицю Єгипту Мемфіс, кинув до ніг фараона. Здивований напрочуд вишуканою формою сандалі, фараон наказав розшукати її власницю. Радобіс знайшли у місті Навкратісі і привезли у Мемфіс, де вона стала його дружиною.

З 1945 р. у творчості М. розпочався новий етап, “реалістичний”, ознаменований тим, що від зображення історичного минулого письменник перейшов до змалювання сучасної йому соціально-політичної реальності. Новий період у творчості М. відкрив т. зв. “каїрський цикл” романів: *“Хан аль-Халілі”* (1945), *“Новий Каїр”* (“Аль-Каїра аль-жадіда”, 1945), *“Вулиця Аль Мідак”* (“Зукак аль-Мідакк”, 1947), *“Початок і кінець”* (“Бідайя ва-Міхайя”, 1949). Майже усі романи цього циклу характеризуються різкою критичною спрямованістю, гостротою поставлених соціальних проблем, вони пронизані настроями відчаю та песимізму. Герої романів “каїрського циклу” — це люди з небагатих кварталів, найчастіше, бідняки і невдахи, котрі ведуть нелегку і повсякчасну боротьбу за виживання у ворожому до них суспільстві. Дія відбувається або під час Другої світової війни, або в роки, які їй безпосередньо передували. У романі *“Вулиця Аль Мідак”* показано, як калічить долі і душі людей війна, як багатих вона робить ще багатшими, а бідних доводить до цілковитого зубожіння. У романі *“Початок і кінець”* йдеться про гірку долю родини дрібного чиновника, яка залишилась без свого годувальника наодинці з жорстоким світом, де панує соціальна кривда і засилля бюрократичних порядків.

По-справжньому знаменитим М. став у 1952 р., коли вийшла друком його романна трилогія *“Бейн аль-Касрейн”* (її вважають найціннішим здобутком у літературному спадку М.), присвячена життю трьох поколінь каїрської купецької родини Ахмада Абд аль-Гаввада. Арабомовна критика назвала цей твір “романом епохи” і зазначила, що жоден із арабомовних письменників до М. не досягав подібного літературного успіху, а французький критик Г. Вієт зауважував, що з появою цього твору “єгипетський роман піднявся врівень з романом європейським”. У трилогію ввійшли романи *“Бейн аль-Касрейн”*, *“Каср аш-Шаук”* і *“Ас-Суккарія”*, названі за іменами каїрських вулиць, де мешкають головні герої. Дія романів охоплює період з 1917 до 1944 р. У першому з них життя родини торговця Ахмада Абд аль-Гаввада розкривається на тлі історичних подій, які відбувалися в Єгипті напередодні революції 1919 р. Постаті батька, котрий уособлює покоління лицемірної буржуазної верхівки, у романі протиставлене покоління “дітей”, яке приходить до усвідомлення національно-патріотичних ідеалів. Це нове покоління в романі, зокрема, представляє середній син торговця Фахмі, котрий бере активну участь у революційній боротьбі і гине під час розстрілу демонстрації. Другий том охоплює події з 1924 до 1927 р., коли напруга революційних років пішла на спад, а національно свідому єгипетську молодь охопили настрої пригніченості та розчарування. Їх у романі переживає молодший син Абд аль-Гаввада-Кемаль, студент учительського коледжу — образ, як зауважує критика, значною мірою автобіографічний. Події останнього тому трилогії відбуваються в Каїрі напередодні Другої світової війни та в перші її роки і стосуються третього покоління родини Абд аль-Гаввада. Складна соціально-політична атмосфера, яка склалася на той час у країні, позначилась і на членах родини: один із онуків купця став комуністом, тоді як інший пристав до праворадикальної націоналістичної організації “Братів-мусульман”. У 1957 р. М. за трилогію був нагороджений Державною премією, а всі її романи пізніше були екранізовані і неодноразово перевидавались у Єгипті та поза ним.

У період з 1952 до 1959 р. у творчості М. наступає перерва, спричинена, з одного боку, тиском нової влади, яка після падіння деспотичної монархії, у свою чергу, вдалася до не менш жорстких авторитарних заходів щодо опозиційних їй політичних партій; з іншого боку, за словами самого письменника, творча перерва потрібна була йому для того, щоби переосмислити своє ставлення до ідеалів та цінностей пройденого етапу життєвого шляху.

Якісно новий період творчості М. розпочався у 1959 р., коли з'явився його роман *"Діти нашого кварталу"*, який різко відрізнявся від усіх попередніх творів. Роман сповнений релігійної та філософської символіки. У п'яти частинах змальовані головні етапи духовної історії людства. Наскрізним героєм роману виступає деміург, представлений у творі в образі старого Габалаві. У перших двох частинах роману містяться виразні перегуки з біблійними книгами, у третій алегорично відтворена історія раннього християнства, у четвертій — ісламу, у п'ятій зображена символічна боротьба між наукою та вірою, в якій гинуть одна й інша, а переможцем із їхнього двобою виходить тиранія.

У 60-х рр. відбулися зміни у творчості М. Він тяжіє до малих форм (оповідання та "малого роману") і залишає більше місця символу, який посилює відчуття тривоги та страждання, породжені еволюцією суспільства, в якому людський індивід почувається щоразу самотнішим і покинутішим: *"Злодій і собака"* ("Аль-Лісс ваbooаль-Кіляб", 1961), *"Перепілка й осінь"* ("Аль-Сумман ва-аль-Каріф", 1964), *"Шлях"* ("Аль-Тарік", 1964), *"Злидень"* ("Аль-Шагад", 1965), *"Словесний базар над Нілом"* ("Тхартхараг Фаук аль-Ніл", 1966). Тогочасна критика фіксує зміни в оповідній манері письменника: від об'єктивних, реалістичних форм розповіді він звертається до суб'єктивної форми, представленої розмаїттям локалізованих у свідомості героїв-оповідачів індивідуальних життєвих точок зору.

Значною мірою етапним для творчості М. став його новелістичний роман *"Дзеркала"* ("Аль-Марайя", 1972), який складається з 55 розділів-біографій (які натякають на життя єгипетських знаменитостей), розміщених в алфавітному порядку від "аліфа" до "йа", згідно із початковими літерами імен персонажів. У 70—80-х рр. М. створив ще цілий ряд романів, у яких в основному знайшла відображення сучасна письменникові єгипетська соціально-політична дійсність. У 1988 р. М. вшанували Нобелівською премією з літератури "за прозорий реалізм і багатство відтінків арабського оповідання, яке має значення для всього людства". Як зазначають критики, зокрема, В. Кірпіченко, "попри значне розмаїття жанрів та стилів, переважній частині творів М. властива одна загальна риса — відчутна присутність у них минулого: спогадів дитинства та юності, подій єгипетської історії — стародавньої та сучасної, елементів середньовічного арабського художнього спадку, ремінісценцій з ранніх творів самого письменника". В інтерв'ю західнонімецькому арабомовному часопису "Фікрун ва фанн" (1989) М. сказав: "Я проминаю зараз останню чверть мого шляху, передостаннього відрізка перед остаточним прибуттям потяга. Тому я подумки перебираю усі подробиці своєї подорожі". Головна тема творчості М. — тема дороги, яка раніше була пов'язана з пошуками шляхів у майбутнє, трансформується у творах останніх років у роздуми про пройдений шлях, у тему підбиття життєвих підсумків".

На сьогодні М. — автор понад п'ятдесяти романів, збірок оповідань, есе, драматичних творів, кіносценаріїв. За романами М. єгипетськими кінорежисерами знято понад 30 фільмів. Значна кількість творів М. перекладена англійською, французькою, німецькою, російською, українською й іншими європейськими мовами, а також мовами іврит, турецькою та перською. Творчості М. присвячена велика кількість арабомовних літературно-критичних праць, водночас його літературний спадок серйозно вивчається літературознавцями США та Західної Європи.

Тв.: Укр. пер. — Історія без початку й кінця // Всесвіт. – 1989. — №6; Пансіонат "Мірамар" // Всесвіт. — 1997. — №2. *Рос. пер.* — Вор и собака. — Москва, 1965; Осенние перепела. — Москва, 1965; Любовь под дождем: Романы. — Москва, 1975; Зеркала. — Москва, 1979; Избранное. — Москва, 1990.

Літ.: Агарышев А. Нагиб Махфуз // Махфуз Н. Зеркала. — Москва, 1979; Кирпиченко В. Возвращение Нагиба Махфуза // Азия и Африка сегодня. — 1975. — № 5; Кирпиченко В.Н. Нагиб Махфуз — эмир арабского романа. — Москва, 1992; Коцарев Н.К. Нагиб Махфуз // Коцарев Н.К. Писатели Египта. XX век. Материалы к биобиблиографии. — Москва, 1975; Рощин Ю. Е. Нагиб Махфуз и его трилогия "Бейн-аль-Касрейн" // Краткие сообщения Института народов Азии. — Москва, 1965. — Т. 84.

В. Назарець



МАЧАДО-І-РУЇС, Антоніо (Machado y Ruiz, Antonio — 26.07.1875, Севілья — 22.02.1939, Кольюр, Франція) — іспанський поет.

М.-і-Р. народився у сім'ї фольклориста А. Мачадо Альвареса. Разом із сім'єю переїхав у Мадрид, де закінчив Вільний інститут освіти, а також студіював філософію та літературу у Мадридському університеті. З 1898 до 1901 р. мешкав у Парижі, де заробляв на прожиток перекладами. У Парижі М.-і-Р. познайомився з Р. Даріо.

У 1903 р. вийшла друком перша книжка М.-і-Р. *"Самотність"* ("Soledades"), у 1907 р. — збірка *"Самотність. Галереї. Інші поезії"* ("Soledades, galerías y otras poemas"), яка, за зізнанням самого поета, нічого не додавала до книжки *"Самотність"* і утворювала з нею єдине ціле. Обидві ці збірки є першим етапом творчості М.-і-Р. У цей період поет перебував під значним впливом П. Верлена і, почасти, кумира "покоління 98 року" —

Р. Даріо. Велике значення мала для нього у цей час і філософія А. Шопенгауера. Але попри все М.-і-Р. виявив оригінальний підхід і оригінальні риси свого обдарування. "Я гадаю, що першоосновою поезії є не звучання слова, не колір, не лінія, не сукупність відчуттів, а глибоке тремтання духу, те, що вкладає душа у свій відгук на зіткнення із зовнішнім світом..." — стверджував поет.

У 1907 р. М.-і-Р. отримав кафедру французької мови в Інституті в Сорії. Переїзд у Кастилію відіграв значну роль у його творчій біографії. У 1909 р. він одружився із 16-літньою Леонор. Разом із дружиною М.-і-Р. здійснив нову подорож у Париж. У 1912 р. з'явилася збірка *"Поля Кастилії"* ("Campos de Castilla"), з уже більш конкретизованим образом батьківщини і новою темою народу. У таких довершених і яскравих віршах, як *"По землях Іспанії"*, *"Береги Дуеро"*, *"На березі Дуеро"*, *"Поля Сорії"*, поет розмірковує про долю Іспанії, про її минуле і теперішнє.

Осібно у збірці стоїть невелика *"Поема одного дня"*, присвячена будням містечкового вчителя, та цикл романсів *"Земля Альвара Гонсалеса"* ("La tierra de Alvargonzález"), у яких поет на прикладі доль героїв — селянина Альвара Гонсалеса і трьох його синів намагається виразити народні уявлення про добро та зло.

У 1924 р. М.-і-Р. видав збірку *"Нові пісні"* ("Nuevas canciones"), яка продовжила *"Поля Кастилії"*. Прикметно, що він і тут використав народнопоетичні форми, які випереджають цим поезію Ф. Ґарсія Лорки. Після важкої життєвої драми — смерті у 1912 р. від важкої хвороби легень дружини, М.-і-Р., за слушним зауваженням І. Тертеряна, відчував пекучий біль від усвідомлення смертності всього сущого, і лише любов якоюсь мірою вказувала вихід із цього замкнутого кола. У цей час поет познайомився із заміжньою жінкою, котра стала його останнім коханням. М.-і-Р. оспівав її під вигаданим іменем Гіомар.

М.-і-Р. писав не тільки від свого імені. Свої вірші він приписував вигаданому поету Абелю Мартіну та його учневі, також поету, але при цьому й філософу, професору Хуану де Майрені. Хуан де Майрена не лише віршує, а й навчає мудрості та пише прозу. Обидва вони наділені біографіями, характерами, своїм колом інтересів. "Їхні" вірші ввійшли у збірку *"Апокрифічний пісенник"* ("Cancionero Apócrifo", 1924–1926), де М.-і-Р. розвиває екзистенціалістську концепцію життя та смерті. У збірці є і "вірші-сни". Проте хоча герой і героїня кохають одне одного, їхньому коханню не судилося бути щасливим сном, оскільки вони — всього лише "дві самотності".

У збірці *"Розмови Хуана Майрени"* ("Habla Juan de Mairena a sus alumnos"), яку поет розпочав писати у 1928 р., головний герой веде розмови з питань політики та філософії, естетики та літератури. У 1936 р. вийшов друком перший том прози М.-і-Р. під назвою *"Хуан де Майрена. Сентенції, погляди, зауваги та спогади одного апокрифічного професора"*. Цим ім'ям М.-і-Р. і в подальшому підписував свої статті та замітки, об'єднані вже посмертно у другий том *"Хуана де Майрени"*.

У 1932 р. М.-і-Р. переїхав у Мадрид, де його й захопила громадянська війна. Вірші та проза цього часу ввійшли у збірку *"Війна"* ("La Guerra", 1937). Значне місце у ній приділено формі сонета, одним із найкращих з-поміж яких вважають *"Смерть пораненої дитини"*:

Знов ніч... пошерхли спалені уста,
гарячка ѓатить молотом у скроні
дитини. — Мамо, пташка золота,
метелики рожеві і червоні!

— Спи, синку мій... Засни бодай на мить...—
А рученьки немов кричать: "Спасіте!"
Скажи ж мені, хто може остудить
тебе, моєї крові ясний цвіте?!

Надворі тихо мерехтять зірки,
біліє, наче купол, місяць молод,
невидимі гуркочуть літаки.

— Моєї крові ти квітучий солод...
Чи спиш?.. — Ляжливо дзеленчать шибки.
— О холод, холод, холод, холод, холод!

(Пер. Д. Павличка)

Хоча він просився на фронт, але республіканці хотіли вберегти свого поета. Разом із матір'ю його відправили у безпечне місце, у Валенсію, а коли ситуація стала катастрофічною — у Барселону. Згодом довелося покинути і Барселону. Вночі 27 січня 1939 р. М.-і-Р. із групою інших республіканців перетнув французький кордон, а 22 лютого цього ж року він помер у сільській гостиниці французького містечка Кольюр. У кишені його плаща знайшли клаптик паперу з єдиним рядком: "Ці дні барвінкові, це сонце мойого дитинства..."

Українською мовою окремі вірші М.-і-Р. переклали Д. Павличко, Г. Кочур, С. Борщевський, Г. Чубай, Г. Козаченко, Г. Латник, І. Качуровський та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1961. — № 5; 1975. — № 9; [Вірші] // Вітчизна. — 1975. — № 8; [Вірші] // Світовий сонет. — К., 1983; [Вірші] // Поклик. — К., 1984; "Весна ронила в алеї..." // Кочур Г. Друге відлуння. — К., 1991. *Рос. пер.* — Избр. лирика. — Москва, 1969; Избранное. — Москва, 1975.

Літ.: Борщевський С. Голос Іспанії // Літ. Україна. — 1975, 25 липня; Григорьев В. П. Антонио Мачадо. —

Москва, 1971; Гунько В. Антонио Мачадо. Биобибл. указ. — Москва, 1979; Жердинівська М. Поезія Антоніо Мачадо // Всесвіт. — 1975. — № 9; Латник Гр. "Не кличте — повернутись я не можу" // Всесвіт. — 2002. — № 5–6; Тертерян И. А. Антонио Мачадо // Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки исп. л.-ры XX века. — Москва, 1973; Эренбург И. Люди, годы, жизнь. — Москва, 1963. — Кн. 3–4.

За А. Штейном



МАЯКÓВСЬКИЙ, Володимир Володимирович (Маяковский, Владимир Владимирович — 7.07.1893, с. Багдади, побл. Кутаїсі – 14.04.1930, Москва) – російський поет.

Творчість М. і по сьогоднішній день залишається визначним художнім здобутком російської поезії поч. XX ст. Його твори не позбавлені ідеологічних перекосів і пропагандистської риторики, але вони не можуть перекреслити об'єктивної значимості та масштабу художнього таланту М., реформаторської суті його поетичних експериментів, які для сучасників, та й для нащадків поета асоціювалися з революцією у мистецтві.

М. народився у Грузії, де проминуло його дитинство. Після смерті батька у 1906 р. сім'я перебралася у Москву, де М. вступив у 4-ий клас П'ятої московської гімназії. У 1908 р. його відчислили звідти, а через місяць М. заарештувала поліція у підпільній друкарні Московського комітету РСДРП. Упродовж наступного року його ще двічі заарештовували. У 1910–1911 рр. М. займався у студії художника П. Келіна, а потім навчався в Училищі живопису, познайомився з художником і поетом Д. Бурлюком, під впливом якого формувалися авангардистські естетичні смаки М.

Перші вірші М. написав близько 1909 р. у в'язниці, до якої потрапив через зв'язок із підпільними революційними організаціями. Вірші поета-дебютанта були написані у доволі традиційній манері, яка наслідувала поезію російських символістів, і сам М. відразу ж від них відмовився. Справжнім поетичним хрещенням для М. стало його знайомство у 1911 р. з поетами-футуристами. У 1912 р. М. разом з іншими футуристами видав альманах "Ляпас суспільним смакам" ("Пощёчина общественному вкусу"), підписаний Д. Бурлюком, О. Кручених і В. Маяковським, з віршами М. *"Ніч"* ("Ночь") і *"Ранок"* ("Утро"), в якому в епатажно зухвалій манері проголошував розрив із традиціями російської класики, закликав до створення нової мови та літератури, такої, яка би відповідала духу сучасної "машинної" цивілізації і завданням революційного перетворення світу. Практичним втіленням декларованих М. у альманасі футуристичних тез стала постановка у петербурзькому театрі "Луна-парк" у 1913 р. його віршованої трагедії *"Володимир М."* ("Владимир М."). Особисто автор виступив режисером і виконавцем головної ролі — поета, котрий страждає у ненависному йому сучасному місті, що нівечить душі людей, котрі хоча й обирають поета своїм князем, але не здатні оцінити принесену ним жертву. У 1913 р. М. разом з іншими футуристами здійснив велике турне містами СРСР: Сімферополь, Севастополь, Керч, Одеса, Кишинів, Миколаїв, Київ, Мінськ, Казань, Пенза, Ростов, Саратов, Тифліс, Баку. Художньою інтерпретацією програми нового мистецтва футуристи не обмежувались і намагалися впроваджувати у життя свої гасла практично, зокрема навіть одягом і поведінкою. Їхні поетичні виступи, відвідини кав'ярень чи навіть звичайна прогулянка по місту нерідко супроводжувалися скандалами, бійкою, втручанням поліції.

Під знаком захоплення футуристичними гаслами перебудови світу і мистецтва перебуває уся творчість М. дореволюційного періоду. Її характеризує пафос заперечення буржуазної дійсності, яка, на думку поета, морально калічить людину, усвідомлення трагедії існування людини у світі наживи, заклики до революційного оновлення світу: вірші *"Пекло міста"* ("Адище города", 1913), *"Нате!"* ("Нате!", 1913), збірка *"Я"* (1913), поеми *"Хмарина в штанах"* ("Облако в штанах", 1915), *"Флейта-хребет"* ("Флейта-позвоночник", 1915), *"Війна і мир"* ("Война и мир", 1916), *"Людина"* ("Человек", 1916) та ін. Поет різко заперечував Першу світову війну, яку характеризував як безглузду криваву бійню: стаття *"Цивільна шрапнель"* (Штатская шрапнель", 1914) , вірші *"Війна оголошена"* ("Война объявлена", 1914), *"Мама і вбитий німцями вечір"* ("Мама и убитый немцами вечер", 1914) та ін. З саркастичною іронією поет ставиться до лицемірного світу бюрократів, кар'єристів і пристосуванців, котрі дискредитують чесну працю, чисте сумління і високе мистецтво: *"Гімн судді"* ("Гимн судье", 1915), *"Гімн ученому"* ("Гимн ученому", 1915), *"Гімн хабарю"* ("Гимн взятке", 1915) та ін.

Вершиною дореволюційної творчості М. є поема *"Хмарина в штанах"*, яка стала своєрідним програмним твором поета і в якій він найбільш чітко та виразно виклав свої світоглядні й естетичні настанови. У поемі, яку сам поет називав "катехізисом сучасного мистецтва", проголошуються і в образній формі конкретизуються чотири гасла: "Геть ваше кохання", "геть ваш лад", "геть ваше мистецтво", "геть вашу релігію" — "чотири крики чотирьох частин". Наскрізним лейтмотивом через усю поему прохо-

дить образ людини, котра страждає від неповноти і лицемірності буття, що її оточує, котра протестує і прагне до справжнього людського щастя. Початкова назва поеми — *"Тринадцятий апостол"* — була перекреслена цензурою, але саме вона найглибше і найточніше передає основний пафос цього твору й усієї ранньої творчості М. Апостол — це учень Христа, покликаний впроваджувати у життя його вчення, але у М. цей образ швидше наближається до того, який пізніше з'явиться у знаменитій поемі О. Блока "Дванадцять". Дванадцять — це традиційне число найближчих учнів Христа і поява в цьому ряду тринадцятого, "зайвого" за біблійними канонами, апостола сприймається як виклик традиційній світобудові, як альтернативна модель нового світопорядку. Тринадцятий апостол М. — це й символ революційного оновлення життя, до якого прагнув поет, і водночас метафора, здатна передати справжній масштаб поетичного явища речника нового світу — М.

Тогочасна поезія М. заперечує не просто окремі негаразди та вади сучасного суспільства, вона заперечує саму можливість його існування, основоположні, корінні принципи його буття, набуває масштабу космічного бунту, в якому поет відчуває себе рівним Богу. Тому у своєму бажанні бути підкреслено антитрадиційним ліричний герой М. доходить до максимального епатажу, такого, що, здавалося би, балансує на хиткій межі, за якою починається заперечення моралі та здорового глузду: він дає "ляпас суспільним смакам", вимагає у перукаря "причесати йому вуха" *("Нічого не розумію...")*, стає рачки і гавкає по-собачому *("Ось так я зробився собакою...")* і з викликом заявляє: "Я люблю дивитись, як вмирають діти..." *("Я")*, кидає в зал під час виступу: "я зарегочу і радісно плюну, плюну в лице вам..." *("Нате!")*. У поєднанні із високим зростом і гучним голосом М. усе це створювало неповторний образ поета-борця, апостола-провісника нового світу. "Поетика раннього Маяковського, — пише О. Мясников, — це поетика грандіозного. У його поезії тих років все напружено до краю. Його ліричний герой відчуває себе здатним і зобов'язаним вирішувати не лише завдання перевлаштування власної душі, а й усього людства, завдання не лише земні, а й космічні. Гіперболізація і складна метафоризація — характерні риси стилю раннього Маяковського. Ліричний герой раннього Маяковського почувається надзвичайно незатишно в буржуазно-міщанському середовищі. Він ненавидить і зневажає всіх, хто заважає Людині з великої літери жити по-людськи. Проблема гуманізму — одна із центральних проблем раннього Маяковського." І водночас, незважаючи ні на що, навіть у період найвищого злету футуристичного епатажу, М. завжди залишався романтиком, самотнім, ніжним, людиною, котра здатна до співчуття і котра розуміє цінність "найменшої піщинки живого". Про справжнього М. свідчать його вірші, у яких він із співчуттям говорить про "братів наших менших" *("Добре ставлення до коней", "Що не сторінка, — то слон чи левиця")*, прагне до гармонії Всесвіту *("Послухайте!")*, з любов'ю пише про дітей. Подібний контрастний пафос притаманний і таким прикметним для ранньої лірики поета віршам, як *"А ви змогли б?"*, *"Послухайте!"*, *"Лілічко! Замість листа..."*:

Наді мною,
крім твого погляду,
лезо жодного ножа не владне.
Завтра забудеш,
що коронував тебе,
що душу квітучу коханням випік,
і суєтних днів звихрена метушня
розшарпає сторінки моїх збірок...
Чи ж слів моїх листя сухе
зупинитися змусить,
жадібно дихаючи?

Дозволь хоча б
останньою ніжністю вистелити
твої затихаючі кроки.

(*"Лілічко! Замість листа..."*, пер. І. В.)

Російську революцію М. зустрів декларативною заявою: "Моя революція. Пішов у Смольний. Робив. Усе, що доручали". Пізніше М. із гордістю пригадував, що солдати і матроси, котрі штурмували Зимовий палац, промовляли два його поетичні рядки: "Їж ананаси, рябчиків жуй, День твій останній надходить, буржуй!" Як зазначала пізніше критика, поняття "Маяковський" і "поет революції" стали у цей час синонімами. Ця аналогія утвердилась і за кордоном, де М. почали сприймати як своєрідний "поетичний еквівалент" Жовтня.

У 1918 р. М. організував групу "Комфут" (комуністичний футуризм), співпрацював з газетою "Мистецтво комуни", у 1923 р. створив "Лівий фронт мистецтв" (ЛіФ), у 1923—1925 рр. видавав однойменний журнал. Намагаючись використовувати всі художні засоби для надання підтримки новій державі, пропаганди нових цінностей, М. писав злободенну сатиру, вірші та частівки для агітаційних плакатів (*"Вікна РОСТА"*, 1918—1921). Творчість М. радянського періоду у площині формальних пошуків та художніх здобутків загалом не поступається раннім віршам, тоді як зміст тогочасних поезій фактично зливається з ідеологічними гаслами правлячого режиму. Тогочасні вірші поета пройняті вірою у перемогу ідей нового суспільства, побудованого за законами братерства і справедливості. Поет асоціює себе з "агітатором, горлаєм-ватажком", котрий не протистоїть натовпу,

а є його часткою, робітником, його голосом. Втіленням ідейної позиції М. цих років стали його драми та поеми.

Невдовзі після революції М. створив п'єсуміф про всесвітній соціалізм *"Містерія-Буфф"* ("Мистерия-Буфф", 1918), у якій представники пролетаріату та селянства — "сім пар нечистих" рятуються у ковчезі під час всесвітнього революційного потопу, проходять пекло і рай і знаходять "землю обітовану" — комуністичний Едем. У поемі *"150 000 000"* (1921; кількість тодішнього населення Радянської Росії) поет висловлює свою духовну єдність з революційною стихією і народом, мріє про той час, коли революційні селяни завоюють США і проголосять там перемогу комунізму. Оспівуванню комуністичних міфів присвячені й відомі поеми М. *"П'ятий Інтернаціонал"* ("Пятый Интернационал", 1922), *"Володимир Ілліч Ленін"* ("Владимир Ильич Ленин", 1924), *"Добре!"* (Хорошо!", 1927). Після кількох закордонних поїздок з'явилося багато віршів, у яких він висловлює свої негативні враження від "капіталістичного світу наживи". Поет засуджує суперечності буржуазного світу, його негативні явища: *"Хмарочос у розрізі"* ("Небоскрёб в разрезе", 1925), *"Бродвей"* ("Бродвей", 1925), *"Блек енд вайт"* ("Блек энд уайт", 1926) та ін. Нещодавно стало відомо, що в останні роки життя М. почав усвідомлювати примусовий, штучний характер деяких своїх творів. У чернетках було знайдено гірке зізнання, що він "ставав на горло власним пісням". У відповідь на свою поему *"Добре!"*, яка оспівувала штурм Зимового палацу і побудову соціалістичного суспільства, М. збирався писати нову поему — *"Погано!"*

З кінця 20-х рр. у М. поступово посилювалося відчуття разючої невідповідності політичних і соціальних реалій соціалістичної дійсності тим високим ідеалам, з якими асоціювалася для нього революція. Чим далі, тим більше з-під пера поета з'являлися твори, у яких він вдається до нищівної критики негативних явищ радянського побуту, адміністративно-чиновничої системи, культури та мистецтва. Вершиною "революційної" сатири М. стали дві його п'єси, написані в останні роки життя — *"Клоп"* ("Клоп", 1929) і *"Лазня"* ("Баня", 1930). Перша з них є їдкою сатирою на радянське міщанство. Головний герой Присипкін, котрий маскується пролетарським походженням, аби влаштувати собі сите і безбідне життя, у якому й сліду не залишається від тих цінностей, заради яких здійснювалась революція. Друга п'єса — це сатира на бюрократичні порядки у радянських установах. У центрі зображення — конфлікт між інженером Чудаковим, котрий винайшов машину часу, і бюрократом Побєдоносиковим, котрий намагається завадити науковому відкриттю. Обидві п'єси були визнані ідеологічно хибними, а поетові дорікали відсутністю у його творах партійності. Критики проголосили, що М. збився з революційного шляху, став "попутником", на що поет гірко зауважив: "Смішно бути попутником, коли відчуваєш себе революцією".

Поступово М. потрапив у літературну, а далі й ідеологічну ізоляцію. Його п'єси були зняті з постановок, йому було відмовлено у в'їздних візах до Парижа (на побачення з коханою, російською емігранткою Тетяною Яковлевою), його не визнавали ні колишні колеги з ЛіФу, ні нові з РАППу, а виставку М. "20 років роботи" проігнорували і партійні чиновники, і впливові літератори. Драматизм становища М. ще більше ускладнили його стосунки з Веронікою Полонською, котра нібито й кохала поета, але відмовлялася залишити заради нього чоловіка. Усе це спричинило глибоку душевну кризу, наслідком якої стало самогубство М. Він вистрілив собі в серце, залишивши знамениту посмертну записку:

Все, як кажуть,
"інцидент поперчений",
об побут
розбився любові баркас.
Життя,
сподіваюсь з тобою ми квити,
до біса рахунки мук,
болей
й образ.
Щасливо залишатися.
Володимир Маяковський

Через десять років, очевидно, з тих же причин — "нестачі повітря", до самогубства вдасться й інша видатна російська поетеса — М. Цвєтаєва, а в 1930 році, відразу після поховання М., вона, одна із небагатьох, сказала про поета ті слова, на які він насправді заслуговував і які виявилися пророчими для його посмертної долі: "Я боюся, що, попри всенародний погреб, попри всю пошану й усі плачі за ним Москви та Росії, Росія до кінця так і не зрозуміла, хто був подарований їй в особі Маяковського... Маяковський набагато випередив нашу сучасність і десь, за якимось поворотом, чекає на нас. І озиратися на Маяковського нам, а може, й нашим онукам доведеться не назад, а вперед".

Хоча ще за життя М. його слава почала тьмяніти, від цілковитого забуття М. "врятував", як відомо, Й. Сталін, котрий у відповідь на лист Лілі Брік, колишньої коханки поета, котра поскаржилася на несправедливе ставлення до М., через п'ять років після його смерті наклав відому резолюцію: "Маяковський був і залишається найкращим, найталановитішим поетом нашої радянської епохи. Байдуже ставлення до його пам'яті і творів — злочин". Але ця "милість вождя" зіграла злий жарт із посмертною долею поета.

Вона наперед усувала можливість об'єктивного підходу до вивчення творчості поета, з правом на різні точки погляду на його поезію і сприяла канонізації М. виняткова як пролетарського поета, твори якого, за словами Б. Пастернака, у цих нових умовах "почали вводити примусово, наче картоплю за Катерини". Звісно, як і будь-яка "поетична величина", особистість М. складна і неоднозначна, не позбавлена внутрішніх суперечностей і драматичних помилок. Тому до поета насамперед потрібно підходити неупереджено, пам'ятаючи, що М. — це син складної епохи, яка розпочалася з великих революційних зрушень і завершилася трагедією мільйонів людей. Поет пережив духовну драму, пов'язану з кризою віри у соціалізм. Але, незалежно від своїх поглядів, він увійшов в історію літератури як сміливий новатор поетичної мови, системи версифікації та засобів художньої виразності. Його поезія вирізняється особливою піднесеністю духу і постійним пошуком шляхів у майбутнє.

Не тільки в російській, а й у світовій поезії навряд чи знайдеться ще один поет, масштаб новаторських перетворень і художніх реформ якого можна було би порівнювати з тим внеском, що його зробив у поезії XX ст. М. Поетичному стилю М. притаманні підкреслена експресивність, підвищена метафоричність. Вірші М. часто будуються як одна велика розгорнута метафора. У цій самій функції М. використовує й гіперболи, які фантастично збільшують ознаки зображуваного і тим підсилюють емоційне враження від нього. М. пропагує "зламаний" синтаксис, який протистоїть логічно упорядкованому, чіткому порядку слів у реченні. Найулюбленіші прийоми М., що розривають традиційний синтаксис, — це різноманітні, іноді дуже складні форми інверсії, порушення форм граматичного підпорядкування слів, т. зв. "телеграфний" синтаксис, що імітує стиль телеграфних фраз. М. увів у російську поезію безпрецедентно велику кількість неологізмів, демократизував поетичну мову як у лексичному аспекті (прозаїзми, вульгаризми, професіоналізми і т.д.), так і в інтонаційному, надавши поетичній мові виразних інтонацій прозаїчного мовлення. Услід за символістами та акмеїстами М. продовжив упроваджувати в російську поезію нову, тонічну систему віршування, причому робив це набагато сміливіше і радикальніше від своїх попередників. Поет розробив новий графічний малюнок вірша — знамениту "драбинку", яка виносить слова та їхні групи в окремі рядки, що посилює їхню смислову вагу та забезпечує точність смислових вражень. М. запровадив у поезію нові види римування (римуючи початки поетичних рядків, кінець попереднього і початок наступного, кінцеві слова рядків зі словами із середини рядків і т. д.), а також обгрунтував смислову функцію рими як такої позиції вірша, на яку повинно виноситись найважливіше у смисловому аспекті слово рядка. З навальним шквалом порівнював поетичні пошуки М. П. Неруда, а О. Мандельштам назвав його першим серед поетів, творчість котрих розрахована "не на вчора, не на сьогодні, а назавжди".

У 1912–1914 рр. М. тричі відвідав Україну, а з 1924 — щороку. Тут він виступав у цілому ряді міст, оспівав столицю (вірш *"Київ"*, 1924), присвятив Україні теплі рядки у віршах *"Борг Україні"* (1926), *"Нашому юнацтву"* (1927), *"Три тисячі і три сестри"* (1928) й ін.

Твори М. українською мовою перекладали П. Тичина, М. Бажан, Ю. Яновський, Л. Первомайський, Остап Вишня, М. Терещенко, П. Воронько, С. Голованівський, Є. Дроб'янко, Р. Лубківський та ін.

Тв.: *Рос. мовою.* — ПСС.: В 13 т. — Москва, 1955–1961; Сочинения: В 2 т. — Москва, 1987–1988; Проза. — Москва, 2000. *Укр. пер.* — Вибране. — К., 1936; Вибране. — К., 1949; Вибр. твори: У 3 т. — К., 1953; На весь голос. — К., 1969; Поезії. — К., 1973; Борг Україні // Слов'янська ліра. — К., 1983.

Літ.: Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтич. мире Маяковского. — Ленинград, 1984; Бебутов Г. Маяковский встречает век двадцать первыи: Статьи, воспоминания. — Тбилиси, 1984; В. Маяковский в восп. совр. — Москва, 1963; Вишеславський Л. Маяковський серед нас. — К., 1960; Владимиров С., Молдавский Д. Вл. Маяковский: Биография. — Ленинград, 1974; Волков-Ланнит Л. Вижу Маяковского. — Москва, 1981; Вортман С., Нагорська В. Маяковський і Україна: Короткий анотований бібл. покажчик. — Одеса, 1955; Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. — Москва, 1983; Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. — Москва, 1990; Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. — Москва, 1985; Левченко М. Живий серед живих. — К., 1973; Маяковський і Україна. — К., 1958; Маяковская А. Детство и юность Владимира Маяковского: Из восп. матери. — Москва, 1986; Маяковская Л. О Владимире Маяковском: Из восп. сестры. — Москва, 1968; Маяковский в восп. родных и друзей. — Москва, 1968; Михайлов А. Маяковский. — Москва, 1998; Никольская Л. Н. Человек и время в худож. концепции Маяковского. — Львов, 1983; О Владимире Маяковском // Дружба народов. — 1989. — № 3; Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество: В 3 т. — Москва, 1976; Печоров Г. Маяковский и XXI век. Этический кодекс чести, эстетика и поэтика в его творчестве. — Москва, 2003; Свербилова Т. Комедии В. В. Маяковского и совр. сов. драматургия. — К., 1987; Семья Маяковского в письмах. 1892–1906. — Москва, 1978; Февральский А. Встречи с Маяковским. — Москва, 1971; Харджиев Н., Тренин В. Поэтич. культура Маяковского. — Москва, 1970; Черемин Г. Путь Маяковского к Октябрю. — Москва, 1975; Янгфельдт Б. Любовь — это сердце всего: В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915–1930. — Москва, 1991.

В. Назарець



МЕ́ЙЛЕР, Норман (Mailer, Norman — нар. 31.01.1923, Лонг-Бранч, шт. Нью-Джерсі) — американський письменник.

М. народився у благополучній єврейській сім'ї. Його батьки приїхали в Америку з Німеччини після Першої світової війни. Майбутній письменник зростав у нью-йоркському Брукліні. У 1939 р. він вступив у Гарвардський університет, який закінчив у 1943 р. дипломованим авіаційним інженером. Наступного року М. пішов служити в армію, у Дванадцятий бронекавалерійський полк, воював на Філіппінах. У 1946 р. М. демобілізувався, а через кілька років вступив у Сорбонну. У 60-х рр. був одним із ідеологів нонконформістського руху "бітників". За своє довге і бурхливе життя письменника і журналіста М. написав ряд книг, опублікував чимало статей, працював у кіно як сценарист, режисер, продюсер, знявся у декількох фільмах (зокрема, у М. Формана в "Регтаймі" та Ж. Л. Годара в "Королі Лірі"). М. шість разів одружувався, у нього дев'ять дітей. Зараз мешкає у Провінстауні.

Перший роман нікому не відомого тоді демобілізованого солдата М. *"Голі і мертві"* ("The Naked and the Dead") побачив світ 1948 р. й одразу став сенсацією. Кращою оповіддю про війну назвали цю книгу А. Кейзін, Д. Людвіг. Тут зображено один із вірогідних епізодів Другої світової війни — взяття американцями окупованого японцями тихоокеанського острова. І операцію, і учасників, і атмосферу зображено надзвичайно реалістично. До того ж, користуючись технікою Дж. Дос Пассоса (кінооко, екран новин, машина часу, солдатський хор), М. розширив картину в часі, відтворив передісторію кожного з персонажів, подавши вертикальний розріз довоєнної Америки. У цій об'ємній епічній картині бракує одного — у ній немає не тільки інвектив японському мілітаризму, з яким бореться Америка, у ній відсутній і ворог як такий. Акценти зміщено: мілітаризм, фашизм виступають не як конкретний ворог, а як субстанція, що являє собою концентрацію *системності*, її ідею, її пріоритет над особистістю. А відтак саме армія (у даному контексті — американська) виступає моделлю довершено організованою, тобто вивершеною до статусу ідентичної цілому суспільству системи. Темою, ідеєю, основним стрижнем роману стає протистояння, контрадикція людини і системи.

Ідеєю системності перейнятий Каммінгс, командувач американської армії. Каммінгс трактує армію з її тенденцією до деіндивідуалізації як квінтесенцію американського суспільства, де за умов високого технократичного рівня знеособлення видається необхідним наслідком і передумовою подальшого прогресу. Для забезпечення такого прогресу, на його думку, існує єдиний шлях — фашизація країни, створення тоталітарного режиму. Генерал віщує: "Машинна техніка нашого часу потребує консолідації, а це неможливо, якщо не буде остраху, оскільки більшість людей має стати рабами машини, а на це ніхто не пристає з радістю... Уперше в історії люди, котрі в Америці при владі, починають усвідомлювати свої справжні наміри. Запам'ятайте: після війни наша зовнішня політика буде більш відкритою, менш лицемірною, ніж будь-коли. Ми вже не будемо затуляти очі лівою рукою, аби не бачити, що права загрібає". Генерал упевнений, що Америка воює головним чином задля того, щоби забезпечити перемогу фашизму у своїй країні. Себе ж він бачить у функції настоятеля невеличкого "монастиря" — армії, яка і є прообразом подальшої ери тотальної влади, і хоче повністю підкорити собі солдатів і офіцерів. Генералу вдається стати повноправним господарем острова і зламати душу ліберального інтелігента Хірна, тобто реалізувати "локальний фашизм".

Гідним партнером Каммінґса в справі фашизації армії виступає сержант Крофт — вбивця за фахом, котрий проводить аналогічну генеральській політику у масштабах взводу (їхню спорідненість підкреслено через властиве їм обом бажання підкорити гору Анака). Каммінґс і Крофт — втілення системи, її апофеоз, її символи; проте тільки вони і можуть бути соціально активними, втілювати і здійснювати масштабну деіндивідуалізацію, тобто фашизм (тоталітаризм). Крофт робить це інстинктивно, Каммінґс — свідомо. Але кожен з них сам по собі не вартий уваги, кожен не є яскравою індивідуальність (жодному з них не вдалося підкорити гору, обох зраджують жінки — для М. чоловік, не здатний завоювати жінку, є людиною нижчого ґатунку, у будь-якому випадку він не герой), вони лише уявляють себе такими, а діють як знеособлені представники армії, системи, тоталітаризму. Однак їм ніхто не здатний протистояти. Більшість солдатів взводу Крофта опираються командуванню пасивно, інстинктивно захищаючись (іноді аж до симуляції, до дезертирства), відгороджуючи свій внутрішній світ від зовнішніх впливів.

Протистояти, опиратися системі намагаються лише двоє — Ред Волсен і Роберт Хірн — колишній безробітний і ліберальний інтелігент. Їм автор симпатизує, але водночас і піддає безжальному аналізу їхні індивідуальності. Лейтенант Хірн двічі програє двобій — з генералом Каммінґсом і з сержантом Крофтом, у теорії і на практиці: він гине з їхньої волі. Але страш-

ніше від фізичної загибелі його усвідомлення того, що "якби відбулася фашизація світу, якби настав час Каммінґса, він, Хірн, мало що міг би зробити". Це безжальний вирок М. лібералізму. Дослідники проводять паралель між Робертом Джорданом Е. Хемінгвея і Робертом Хірном М. У цьому є сенс, бо романіст і, вочевидь,— ідеолог своєї генерації М. свідомо наслідує Хемінгвея. Тільки Хірн — швидше пародія на Джордана, ніж рівноцінний образ. Значно ближчі один одному Гаррі Морган і Ред Волсен. Та якщо Гаррі гине морально непереможеним із думкою про те, що порятунок людини — лише в єдності з іншими, то Ред неодноразово програє у постійному негласному двобої з Крофтом і сам добре розуміє, що йому, хворому, самотньому, не під силу війна з американською армією, з державною машиною, яку уособлює сержант. Морально переможений Ред залишається жити з думкою про те, що людина несе свій хрест самотньо. Фактично машині тоталітаризму протистояти нікому. У цьому — неповноцінності індивіда — для М. сенс трагічності ситуації.

Оптимістичне розв'язання зовнішнього сюжету — звільнення острова від японських фашистів — поєднується з песимістичним фіналом сюжету внутрішнього: смерть Хірна і багатьох солдатів взводу Крофта, безперспективне майбутнє тих, котрі залишилися живими учасниками військової драми. Тоталітарна машина перемагає, особистість приречена на загибель, книга пройнята гірким песимізмом.

Цю зловісну картину, на щастя, історія спростувала: життя виявилося значно багатшим на форми організації суспільства, ніж визначені М. (фашизм — лібералізм).

До інших найпомітніших книг М. належить роман *"Оленячий парк"* ("The Deer Park", 1955), дія якого розгортається у Голівуді в роки маккартизму, а головним героєм є хіпстер-ірландець, котрий спізнав "насолоду, бізнес, комунізм, релігію, пролетаріат, злочини, гомосексуалізм і містицизм". Сенсаційний успіх мав наступний роман письменника *"Американська мрія"* ("An American Dream", 1965). У 1967 р. вийшов друком роман М. *"Чому ми у В'єтнамі?"* ("Why Are We In Vietnam?"), у якому бурхлива атмосфера 60-х рр. передана через сприйняття двох підлітків. У тому самому році М. взяв участь у марші миру на Вашингтон, що відобразилося у документальному репортажі *"Армія ночі"* ("Armies of the Night", 1968), удостоєному Пулітцерівської та Національної книжкових премій. Документалістика домінує і в подальшій творчості письменника: *"Із полум'я на Місяць"* ("Of a Fire on the Moon", 1971) присвячена висадці людини на Місяць; у *"В'язні сексу"* ("The Prisoner of Sex", 1971) письменник демонструє своє ставлення до фемінізму та ін. У романі *"Пісня ката"* ("The Executioner's Song"), в основу якого покладені реальні події про справу Гері Гілмора, котрий став убивцею і сам засудив себе до смерті, М. досліджує проблему насильства. Цей твір здобув письменнику другу Пулітцерівську премію.

В останнє десятиліття М. створив роман про діяльність ЦРУ *"Привид повії"* ("Harlot's Ghost", 1991), написав *"Історію Освальда"* ("Oswald's Tale", 1995), у центрі якої неврастенік Освальд, гіпотетичний убивця президента Дж. Кеннеді; *"Портрет Пікассо замолоду: Версія біографії"* ("Potrait of Picasso as a Young Man: An Interpretive Biography", 1995); *"Євангеліє від Сина Божого"* ("The Gospel According to the Son", 1997).

Тв.: *Рос. пер.* — Нагие и мёртвые. — Москва, 1973, 1994; Бой // Ин. л.-ра. — 1974. — № 3; Портрет Пикассо в юности // Ин. л.-ра. — 1997. — № 4; Крутые парни не танцуют: Роман // Ин. л.-ра. — 2001. — № 3–4; Евангелие от Сына Божия. — Москва, 2001; Олений заповедник. — Москва, 2003.

Літ.: Денисова Т. Н. Экзистенциализм и совр. амер. роман. — К., 1985; Зверев А. Через зону пустоты // Ин. лит. — 1974. — № 3; Сегал-Серков Ю. Норман Мейлер у пошуках істини // Всесвіт. — 1975. — № 3.

За Т. Денисовою



МЕ́ЛВІЛ, Герман (Melville, Herman — 1.08.1819, Нью-Йорк — 28.09.1891, там само) — американський письменник.

М. — одна із найяскравіших і значних постатей американського романтизму. Недооцінений сучасниками, він був уславлений лише в XX ст. і з запізненням, але беззастережно прийнятий у пантеон великих майстрів національної культури. Батько М. був комерсантом, предки котрого брали участь в американській революції XVIII ст. Мати — голландка з походження, з багатої родини, намагалася дати дітям релігійне виховання. Майбутній письменник гордився родинними традиціями. Дитинство М. минуло у великому домі, в достатку, навчався він у привілейованій школі. Несподівана смерть батька у 1832 р. змусила М., котрий не бажав обтяжувати близьких, розпочати самостійне життя: він працював клерком у банку, шкільним учителем, служив на хутряній фабриці. У 1837 р. вперше вийшов у море юнгою. У січні 1841 р., охоплений жаданням пригод, завербувався матросом на китобійну шхуну "Акуншет" (вона згодом слугувала за "модель" для вельбота "Пеквод" у романі *"Мобі Дік"*) і вирушив у плавання. На кораблі М. зіткнувся з жорстокими порядками. У липні 1842 р. під

час стоянки в гавані Нукухіві (Маркізькі острови) він разом із товаришем Тобі залишив "Акуншет" і провів, вочевидь, близько місяця, з місцевим племенем тайпі, за яким закріпилася зловісна слава канібалів. Від аборигенів він утік на сіднейській шхуні "Люсі Енн", мандрував деякий час, поки не осів на Гаїті. Там він влаштувався на американське військове судно "Юнайтед Стейтс" і повернувся на батьківщину в жовтні 1844 р.

Майже три з половиною роки, проведених на морі, збагатили М. неоціненним запасом вражень. Це лягло в основу багатьох книг М., визначило своєрідність його творчості як видатного митця-марініста. У 1844 р. М. оселився у Нью-Йорку, ввійшов у літературне середовище, зійшовся з В. Ірвінґом, Н.Готорном (творчість якого викликала у нього захоплення), з публіцистом і філософом Р. В. Емерсоном. З пожадливістю взявся він за вивчення філософії, зокрема таких німецьких мислителів як Г. В. Ф. Геґель, І. Кант, брати Шлегелі; великий вплив справила на нього романтична поезія, особливо Дж. Блейка і П. Б. Шеллі. У цей час сформувалася політична філософія М.: його "нещадний демократизм", стійка ненависть до рабовласництва, до будь-яких форм гноблення та нехтування людини; не приховував він і критичного ставлення щодо певних недоліків державної системи, яка складалася у США.

У 1846 р. М. дебютував книгою *"Тайпі"* ("Typee"), що ґрунтувалася на "маркізькому" епізоді його життя і була тепло прийнята читачами. У насиченій багатим, свіжим етнографічним матеріалом, пронизаній своєрідним руссоїстським пафосом, книзі змальовано в дусі романтичної утопії життя племені тайпі на лоні прекрасної первісної природи, їхній побут, звичаї і традиції, архаїчну матеріальну культуру. Оспівується краса дівчини Файявей, доньки вождя племені, котра покохала героя-оповідача. У книзі містяться випади проти місіонерів та антигуманної "цивілізації", враженої вадами, якій, за контрастом, протиставляється ідилічний побут аборигенів, людей добродушних, безпосередніх і дружелюбних. Успіх першої книги спонукав М. написати її продовження — *"Ому"* ("Omoo", 1847), основою якій послужило його мандрівне життя на Гаїті. Книга близька за формою до роману, вона починається з опису надважких умов служби на торговельному флоті, брутального поводження з матросами, що спричинило бунт команди. Матросів висадили на Гаїті та посадовили у в'язницю. Якщо тайпійці були в М. помітно ідеалізовані, то гаїтяни показані вже без прикрас. Ще один твір, який відобразив "морський" досвід М., — роман *"Білий бушлат"* ("White Jacket", 1850), в якому описано непривабливий побут американського військового корабля: рядових матросів постійно принижують, офіцери дошкуляють їм дріб'язковим прискіпуванням і тиранією. Тут виділяються постаті молодого кадета, котрий насаджує дисципліну з допомогою різок, і корабельного хірурга К'ютікла, справжнього м'ясника, людини з фальшивими зубами та перукою, котрий чинить жорстокі експерименти над своїми пацієнтами. Це був зразок "морського роману".

Усі ці твори підготували з'яву мелвілівського шедевру, роману *"Мобі Дік, або Білий Кит"* ("Moby Dick, or White Whale", 1851), зарахованого сьогодні до вершин світового письменства. Спершу М. задумував книгу як один із різновидів морського роману про китобійний промисел, але поступово його план і структура ускладнювалися, набували філософської масштабності. Письменник розсував звичні жанрові та стильові рамки роману, який "акумулював" у собі елементи побутописання, алегорію та символіку, документалістику та високу патетику, реалії китобійного промислу та корабельного побиту і релігійно-філософську проблематику. Виявив себе М. і як марініст, що відтворює незабутні морські краєвиди; океанічна стихія, мінлива, буйна, непокірлива — одна із головних дійових "осіб" у романі. Океан різноманітний, багатоликий, сповнений таємниць. М. був його натхненним співцем. Як зауважив критик В. Торп, письменник "виявив велику сміливість, зробивши героями роману американських китобоїв, прототипи котрих він зустрічав десять літ перед тим під час плавання на "Акуншеті". Грандіозне дійство близьке до п'єс Софокла та В. Шекспіра з тією різницею, що актори розігрують його на вкритій жиром палубі китобоя. Сила мистецтва Мелвіла перетворює її у сцену, гідну самої дії, але й у цій самій обстановці криється прихована сила". Роман містив у собі "театральні", сценічні компоненти: у пору його написання М. захоплено читав твори Шекспіра.

Сюжет роману — перипетії полювання китобоя "Пеквод" за таємничим велетенським Білим Китом, що виступає як щось більше, ніж могутній мешканець морської стихії; він — втілення одвічного зла, якого слід уникати морякам, котрі бажають благополучно повернутися в рідний порт. Капітан вельбота Ахав — романтичний герой, людина, одержима маніакальною пристрастю здолати Білого Кита, "темну невловиму силу, існуючу споконвіку"; в останній сутичці з ним він позбувся ноги і користується білим кістяним протезом. Він прибиває до щогли золотий дублон — винагороду тому, хто перший угледить у морі ненависного йому могутнього кашалота. Поряд з Ахавом — багатонаціональна команда "Пеквода", що ніби символізує людство в мініатюрі. Перед нами різні типи людей: старший помічник Старбак, м'який

за натурою, добрий християнин; другий помічник Стаб, удачливий та схильний з полегкістю ставитися до небезпеки; третій помічник — недалекий Фласк; матроси: таємничий азіат Федалла, полінезієць гарпунер Квіквег, приятель Ізмаїла, героя-оповідача, африканець Дагу; чорношкірий слуга Піп; гарпунер індіанець Тештігу. Після відчайдушної триденної погоні "Пекводˮ наздоганяє Білого Кита. Ахав уражає його смертельним ударом, але й Кит тягне за собою в безодню корабель. Зі всього екіпажу рятується лише Ізмаїл, персонаж значною мірою автобіографічний; його підбирає китобійне судно "Рахільˮ.

Але розмаїті колізії, подієвий план не вичерпують багатогранного змісту роману. У ньому "просвічуютьˮ кілька смислових, стильових рівнів і планів. Значний "китологічнийˮ пласт — десятки сторінок, де змальовані звички кашалотів, їхня анатомія, "технологіяˮ промислу. Взагалі твір М. — справжня енциклопедія знань про китів, які не лише водяться в морях і океанах, але й наче злітають до висот релігійно-філософських категорій. *"Мобі Дікˮ* містить у собі й елементи соціального роману, особливо там, де йдеться про китобійний промисел, службу на судні. Слід пам'ятати, що в часи М. промисел китів був зовсім не екзотичним заняттям, а важливою галуззю виробництва у США, у якій були задіяні сотні суден, десятки тисяч людей. Найскладнішою є філософія роману, насиченого символікою, алегоріями, алюзіями біблійного, історичного, легендарного характеру, посиланнями на праці вчених, мислителів, релігійних діячів. Саме цьому аспекту роману присвячено чимало робіт дослідників, особливо, звичайно ж, американських, що пропонують різноманітні тлумачення його глибинного смислу.

Ю. Ковальов, один із найавторитетніших знавців американського романтизму і творчості М., вважає, що автор *"Мобі Дікаˮ* через сюжетні перипетії твору досліджує універсальні закони буття і діяльності людського розуму. М. приходить до матеріалістичних висновків, вважаючи, що у Всесвіті немає вищих сил, які спрямовують життя людини та суспільства, народів і держав, немає ні Бога, ні абсолютного духу, тому людині немає на кого перекласти відповідальність. Своїм романом М. доводив неправомірність надії на втручання вищих сил; людина сама відповідальна за свою долю і мусить покладатися на власні сили.

Кращий твір М., який видавався сучасникам "дивнимˮ, не отримав за життя автора читацького визнання. Шлях письменника тривав ще чотири десятиліття, але він поринав у забуття. Йому довелося заробляти на життя службою чиновником на митниці. Поміж тим з-під його пера продовжували виходити цікаві твори. У романі *"П'єрˮ* ("Pierreˮ, 1852), що значною мірою має автобіографічний характер, описані складні психологічні колізії, які переживає письменник П'єр Гленденнінґ, котрий жертвує коханням задля родинного обов'язку. У романі *"Ізраель Поттерˮ* ("Israel Potterˮ, 1855) М. звертається до історичної теми: головний герой — учасник війни за незалежність, рядовий солдат, патріот своєї батьківщини. Захоплений у полон, він лишень через 45 років повертається в Америку, де виявляється забутим, і помирає у злиднях. В останній повісті *"Біллі Баддˮ* ("Billy Buddˮ, вид. посмертно в 1925 р.) М. повертається до морської тематики. Герой, юний матрос Біллі Бадд, недосвідчений, наївний, стає об'єктом заздрості і злоби офіцера Клеґґарта, котрий брехливо звинуватив Біллі у намірі вчинити бунт на кораблі. Викликаний на допит до капітана, Біллі Бадд, приголомшений зведеним на нього наклепом, вбиває Клеґґарта. Капітан, котрий співчуває Біллі, змушений відправити його на шибеницю; але, пішовши з життя, Бадд зостається жити як легенда в матроському середовищі.

М. створив низку новел, що по праву належать до кращих зразків цього жанру в США. Серед них *"Беніто Сереноˮ* — про повстання негрів на борту корабля і *"Писар Бартльбіˮ* — про гірку долю маленької людини. Морально-філософські та релігійні пошуки М. останніх років частково відобразилися у його поетичних творах — збірках *"Вірші про війнуˮ* ("Battlepiecesˮ, 1866), *"Джон Маррˮ* ("John Marr and Other Poems, 1888), *"Тімолеонˮ* ("Timoleonˮ, 1891), а також у романі у віршах *"Кларельˮ* ("Clarelˮ, 1876).

Українською мовою твори М. перекладали Ю. Лісняк і В. Корнієнко.

Тв.: Укр. пер. — Біллі Бад, формарсовий матрос // Всесвіт. — 1977. — №3; Мобі Дік, або Білий Кит. — К., 1984. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 3 т. — Ленинград, 1987–1988.

Літ.: Будій З. Лексичні засоби інтерпретації концепцій трансценденталізму в романі "Мобі Дікˮ // Мандрівець. — 1999. — № 1; Будій З.І. Лексичні параметри роману Г. Мелвілла "Мобі Дік, або "Білий Китˮ у проекції амер. трансценденталізму (лінгвостил. аналіз): Дис. ... канд. філол. наук. — Львів, 2001; Гапиенко Е.Н. Библейские образы и мотивы в романе Г. Мелвилла "Моби Дикˮ: Дис. ... канд. филол. наук. — Симферополь, 1995; Затонский Д. В. Левиафаны и цетология // Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. — Москва, 1973; Ковалёв Ю. Герман Мелвилл и амер. романтизм. — Ленинград, 1972; Ковалёв Ю. В. "Белый бушлатˮ Г. Мелвилла и амер. морской роман 1840-х годов // Мелвилл Г. Белый бушлат. — Ленинград, 1973; Щербина С. "Мобі Дікˮ Г. Мелвілла: взаємодія притчового і міфологічного // Вікно в світ. — 1999. — № 4.

Б. Гіленсон

МЕ́ЛОРІ, Томас (Malory, sir Thomas — 1416, Ворикшир — 1471) — англійський письменник.

Про життя М. відомо небагато. Він написав про себе, що був рицарем, називав себе сером Томасом. Брав участь у війні Червоної і Білої троянд — сутичці двох найдревніших родів Йорків та Ланкастерів за владу в країні. Спочатку М. був на боці Йорків, потім переметнувся до Ланкастерів. Відомо, що у 1445 р. М. представляв своє графство у парламенті. Потім скоїв низку злочинів, за які опинився у в'язниці, де пробув вісім років. У 1460 р. був звільнений прибічниками Йорків. І через вісім років знову потрапив у в'язницю, але вже не за кримінальним, а політичним звинуваченням, як прибічник Ланкастерів. У 1470 р. був звільнений. Більшу частину своїх праць, якщо взагалі не все, М. написав у Ньюґетській в'язниці.

Бурхливе життя, сповнене злетів і падінь, стало для М. приводом до роздумів про справжню та гадану людську велич і суть рицарського служіння Богові та королю. Чудовим матеріалом для осмислення проблем, що хвилювали його, стали легенди про короля Артура та рицарів Круглого Стола. Легенди ці були поширені серед древніх кельтів, котрі жили на Британських островах, в Іспанії, Франції, у німецьких землях. У них існувала заборона на запис літературних та сакральних текстів і була розвинута усна традиція. Широковідомими розповіді про короля Артура стали після того, коли їх записав знаменитий латинський письменник XII ст. Ґальфрід Монмутський (бл. 1100 — бл. 1155), котрий створив "Історію бриттів" та виклав віршами низку сюжетів у "Смерті Мерліна". М. писав французькою і користувався переважно французькими джерелами. Це могли бути праці англо-нормандського трувера Васа, котрий писав у середині XII ст. при дворі Плантагенетів французькою і котрий вигадав Круглий Стіл у бенкетній залі Камелоту — символ станової рівності рицарів. Це могли бути й роботи французького трувера К. де Труа, котрий в останній третині XII ст. звернувся до артурівських сюжетів і розробив тему Ґраалю.

М. назвав свій твір *"Повна книга про короля Артура та його рицарів Круглого Стола"*, з чого випливає, що він прагнув якомога повніше використати для обробки всі відомі сюжети артурівського циклу. Його книга відома всьому світові під назвою *"Смерть Артура"* ("Le Morte d'Arthur"), яку дав перший видавець книги, англійський першодрукар В. Кекстон. Ця назва могла бути взятою з епілогу видання 1485 р. Кекстон поділив працю М. на 8 частин, 21 епізод і 507 розділів, які зазвичай друкуються як одна книга. Назви головних частин позначаються іменами провідних героїв (лише один раз найменуванням найзначнішого образу — "Священного Ґраалю"), а поєднання цих імен позначає провідний сюжет: *"Артур і Луцій"* ("Arthur et Lucius"), *"Артур і Мерлін"* ("Arthur et Merlin"), *"Повість про сера Ланселота Озерного"* ("Lancelot du Lake"), *"Повість про сера Ґарета Оркнейського на прізвисько Прекрасні Руки"* ("Sir Gareth du Or Kney"), *"Книга про сера Трістрама Ліонського"* ("Tristram de Lyones"), *"Повість про Священний Ґрааль"* ("Queste del saint Gral"), *"Книга про сера Ланселота й королеву Ґвіневеру"* ("Lancelot et Guinevere"), *"Смерть Артура"* ("Le Morte d'Arthur").

Спільним образом для всіх зібраних М. сюжетів став образ напівлегендарного короля Артура, можливо, й цілком реального вождя, з іменем якого асоціювалися всі надії та сподівання кельтів, приречених на поразку у війні з англами та саксами. М. розповідає про народження Артура від пристрасного кохання короля Утера Пендрагона й Ігрейни Тінтагільської; про те, як на честь свого вінчання з Ґвіневерою, донькою короля Лоденґранса з країни Каміпард, Артур отримує від нього Круглий Стіл свого батька Утера, хранителем якого був Лоденґранс, а творцем всемогутній чарівник Мерлін, народжений від союзу диявола та чистої діви. "Круглий Стіл був збудований Мерліном як знак істинної круглоти світу, і людям так і належить розуміти значення Круглого Стола. Бо увесь світ, і язичницький, і християнський, прагне до Круглого Стола, і коли людину приймають до братства Круглого Стола, вона вважає це для себе значно вищою милістю та звісткою, аніж отримавши півсвіту у власні руки", — розповідає самітниця серу Персивалю Вельському (VI, III, 2). До братства Круглого Стола приймались лише найдостойніші. Довкола нього могло поміститися півтори сотні рицарів, і коли хтось із них гинув, на його місці в чудесний спосіб проступало ім'я гідного зайняти його.

М. відобразив ідеали своєї епохи. Вищою доблестю рицарів вважалося (що було важливим для героїв епосів) вірне служіння Богові та королю, здатність бути непереможним, витривалим, милостивим до переможеного, вірним своєму слову, розсудливим: рицар не задає пустих питань, він завжди готовий заступитися за тих, хто страждає і просить про допомогу. Артур вимагає від своїх рицарів, аби вони не здіймали зброю для несправедливої війни — ані задля слави, ані за всі багатства земні. Вважається, що за Круглим Столом збираються рицарі рівної доблесті. Насправді ж у кожного з них є свої недоліки. Так, сер Гавейн — племінник Артура — виявляє жорстокість у своєму найпершому рицарському випробуванні і надалі буває брутальний, хвалькуватий, несправедливий. За прови-

ну рицарі бувають покарані зрадою друзів, невірністю тих, на кого покладалися понад усе на світі. Ватажком рицарства — непереможним і найбільш доблесним — вважається сер Ланселот Озерний, але всі його помисли звернені до дружини Артура — королеви Ґіневери, і це не дає йому можливості бути першим у служінні Ґраалю — священній посудині, яка буває видимою лише для бездоганного рицаря. Ця посудина здатна сповнити пахощами найбільшу залу та втамувати голод і спрагу всіх рицарів, котрі там зібралися. Найближчим у справі служіння Ґраалю виявляється сер Персиваль Вельський. І все ж найдостойнішим і чистим буде визнаний син Ланселота і доньки короля Пелеса Високородний принц Галахад, котрому на віку буде написано зайняти за Круглим Столом особливе Погибельне Сидіння. Мерлін провістив, що людина, котра займе його, звершить найславетніші подвиги у світі, але змушена буде неодмінно загинути. Високородний принц Галахад здобув для себе меч, призначений для найкращого рицаря світу, як колись Артур здобув свій меч Екскалібур — символ його влади.

У книзі М. міститься чимало фольклорних мотивів і образів: чарівні камені та мечі, зачаровані джерела тощо. Героям сняться віщі сни, вони зустрічаються з чарівниками та велетнями, їм пророкують долю. Так, Мерлін віщує народження Артура, його долю великого правителя, нещасливий шлюб із Ґіневерою, котрій судилося покохати і бути коханою славетного рицаря Ланселота. Усі його віщування збуваються, а сам Мерлін, захоплений любовною пристрастю до однієї із наближених Володарки Озер, довіряє їй секрети своїх чарів і з їхньою ж допомогою опиняється ув'язненим у скелі.

У композиції часто використовується прийом трикратних повторень: троє рицарів вирушають у дорогу за наказом Артура; три королі перенесені феєю Морганою в різні місця; троє рицарів розлучаються на перехресті трьох доріг, умовившись зустрітися через рік. І щоразу оповідь тричі починається з однієї й тієї ж точки і прослідковує пригоди кожного персонажа з кожної трійці.

М., безумовно, розвиває міф про сильного, непереможного правителя, авторитет якого підкоряє та примирює свавілля та норовливість рівних за родовитістю та заслугами феодалів. І як у міфі, у М. немає ходу історії.

Вочевидь, для того, аби підкреслити єдиність, неповторність мудрого та справедливого Артура, М. знижує образ короля Корнуельса Марка в сюжеті про Трістрама й Ізольду і цілковито розходиться у трактуванні цього образу з К. де Труа. У М. Марк не мудрий, шляхетний

правипродовжувал тче сина, любить Трістрама, а мані *“П'єр”* (“, несправедливий, заздрісний чо має автобіогррого Ізольда зовсім не перша жіні психологічні не міг поділити з Трістрамом. ік П'єр Гленерйозніших причин чварів М. вв іням задля роді силу та згубність жіночих чарів. *аль Поттер”* (“рліном, через них почалися всі біся до історичн Артура. Мотив цей з'явився щеик війни за незСлідом за Гальфрідом М. вказуют своєї батьків легенди про те, що король не помшень через 45го часу, аби знову прийти у світ де виявляєтьсярбаросса в німецьких легенда; останній повіс

Посмертно в 1ся освоєння сюжетів, опрацьова кої тематики. вома головними руслами, хоч аі недосвідченибробок вносив щось своє, непоєсті і злоби офіці поети зверталися до артурівсьвинуватив Білерігаючи їхній ідеалізований тлі. Викликаницарських подвигів, казковості дд, приголомських зусиль рицарів, котрі рятувпом, вбиває Кіх дам. Цій традиції слідував Еуває Біллі, змуємі “Королева фей” (1589) і А. Тенницю; але, піш поем “Королівські ідилії” (1859) жити як леген

З і ке в “Кентерберійських оповідках. створив низк 1343–1400) жодна з розповідей до кращих зрапаза не доведена до кінця. Його ї них *“Беніто* бивають, він нікому не цікавий на борту корь умовність його оповідань та їхнрку долю мале від життя. Героя, котрий намагофські та релі реальне життя книжні рицарсьчастково відобзив М. де Сервантес у “Дон Кіхотк — збірках *“Віт* Марк Твен запропонував прочи *“Джон Марр”* (арських романів буквально та пос *“Тімолеон”* (“о кривавість, усі стяті голови. І іані у віршах “Кть тонути в трупному смороді, країнською моючись більш жорстокими та знесняк і В. Корн. люті, аніж милосердними. І таєм *ср. пер.* — Біллі. ковий Мерлін виявиться у такс. — 1977. — №3 лише пройдисвітом і шарлатан34. *Рос. пер.* — Саннектикуту при дворі короля Ар988.

Нудій З. Лексичн т. В. Скотт (1771–1832) перенес рансценденталіських романів у історичний роман івець. — 1999. ни стануть двоплановими. На тл три роману Г. одій виникатимуть ситуації позачит” у проекції ам би трапитися всюди і завжди, осл. аналіз): Дис. і всюди люди кохали та боролис апиенко Е. Н. Еня, і діятимуть у них міфологізо іне Г. Мелвилла ні герої. наук. — Симфе

Тв.: Романы и цетологиять Артура. — Москва, 1974; Гальфрмана и XX век. История бриттов. Жизнь Мерлина. і Мелвилл и аме

Ковалев Ю. В. “Е

Літ.: морской роман Смерть Артура” сэра Томаса Мэлорбушлат. — Ленин Смерть Артура: В 8 кн. — Москв Мелвілла: взаєм Урнов Д. Автор рыцарской эпопеї Вікно в світ. — — 1959. — № 8.

Є. Чорноземова



МЕЛЬНИЧУК, Аскольд (Melnyczuk, Askold — нар. 1954) — американський прозаїк.

Народився в українській родині новоприбулих емігрантів США, повідомляє біографічна довідка. Себе визначає американцем з українським корінням ("Я американець і як такий ціную своє право бути зацікавленим в історії навіть такого похмурого суспільства, з якого втекли мої батьки"): і освіта, і спосіб життя М. стали вже суто американськими, хоча його ментальність, культурний набуток сформовані українським середовищем, з яким він зберігає творчі стосунки все життя (М. добре знайомий із лідерами "нью-йоркської групи" поетів, заприятелював під час свого візиту в Україну з Ю. Андруховичем, В. Небораком, дружив із С. Павличко тощо). Він — автор низки оповідань, поезій, перекладів, літературних статей, лауреат премії Мак Ґіннiса в жанрі белетристики (1992); професор Бостонського університету; редагує літературний журнал "Аґні". *"Що розказано?"* (в українському перекладі, де заледве передано поетичність та іронічне звучання оригіналу, видало харківське видавництво "Фоліо" у 1996 р.) — то його перший роман (нещодавно з'явився другий — *"Непоправні втрати"*).

Роман *"Що розказано?"* ("What is Told") уперше видало поважне видавництво "Фабер енд Фабер", де довгий час працював Т. С. Еліот, і його вихід викликав захоплені відгуки американської преси. "Неважко полюбити голос Мельничука. Зрозуміло, що він дослухався власних привидів, коли працював над цим винахідливим довершеним романом", — писала "Нью-Йорк Таймс Бук Рев'ю". "Масштабний... блискучий Мельничук ширяє крізь декади і континенти, від ліричних пасажів до широкого плану, від домашніх сцен до філософствування. Його поєднання міфу та реалізму, пронизане насиллям і комічністю, нагадує про Ґарсія Маркеса", — зазначала "Бостон глоуб". "Скімливий та ідіосинкратичний наратив непокори, резин'яції, стійкості. Аскольд Мельничук у своєму чудовому першому романі препарує українську душу з фаталістичним, майже екзистенційним гумором, лише зрідка звертаючись до проповіді", — акцентувала "Лос-Анджелес-Таймс".

Такі відгуки на англомовний твір з українською тематикою зустрічаємо вперше. Українська рецепція — і з боку діаспори, і від "материка" — була значно скромнішою. І це зрозуміло, бо авторський голос і ставлення до непорушних догм позбавлено патетики та сповнено іронією, що не є звичним для української критичної думки. Та попри це з романом М. в американський мультикультуральний контекст увійшли не тільки українські реалії, але й гуманність українського менталітету. І трагічна доля української нації. Бо ж згадаймо: ще в шістдесяті роки герой роману "Синдром Танатоса", написаного письменником з американського Півдня Персі Вокером, ставив риторичне запитання: "Хто знає сьогодні українців?", будучи певним, що нація ця була знищена її численними ворогами і зникла з лиця землі. М. же не тільки впровадив українські реалії в контекст американської сучасності, а й органічно використовує цей матеріал для постановки філософської проблеми самоідентифікації людини із іншою свідомістю в динамічному сучасному світі як такою, що нею переймається американська свідомість.

Про органічну приналежність М. до американської літератури ("Він є не українським письменником в екзилі, а американським письменником українського походження, якого, однак, дуже цікавить власне походження і коріння і який майстерно вміє зацікавити своїми "етнічними" історіями інших", — писала, представляючи автора українському читачеві С. Павличко) свідчать не лише його слова про те, що дорогу в поезію йому допоміг прокласти Д. Волкотт, або, що він більш обізнаний із літературою американською, аніж із українською, а насамперед дискурс його роману, що повністю вписаний і в тематичне коло, і в епістему літератури США кінця XX ст. Адже основна проблема цього твору — самоідентифікація, що є центральною для американської ментальності цього часу. Цей уже звичний в літературі США кістяк обростає в М. українським "тілом", опираючись на українську архетиповість і американську реальність. Це основний стрижень роману *"Що розказано?"*, який слугує внутрішнім організатором тексту. Роман просякнутий всеосяжною іронією, він на рівних використовує й історію, і міф історії, у ньому обігруються пафосні ситуації й узагальнені образи, тут трагедію не можна виокремити з фарсу... У маленькому за обсягом тексті М. зумів висвітлити долю України — від давнини до сучасності, причому на тлі європейської історії та основних її координат, і все це "змонтувавши" із американською ситуацією.

Два епіграфи до роману спрямовують читача в необхідному напрямі. "Чи є щось правдивіше за правду? — питається в одному з них. — Так, — відповідає грек Казанзакіс. — Легенди. Вони надають вічного значення ефемерній правді". А другий (з "Івана Грозного" Б. Бобрика) — пояснює, як творяться легенди.

Семантично навантаженим є вже склад дійових осіб (як у п'єсі), що його одразу подає автор. Усі вони походять із Роздоріжжя — українського містечка, що існує з прадавніх часів на

перехресті різних народів і культур. "1492 — Колумб висадився на Кубі, да Вінчі зробив креслення першої літаючої машини. Рюрік Забобон забив уперше корову свого сусіда і так започаткував феод, що проіснував три сторіччя". Будучи хронікою життя однієї родини Забобонів у XX ст., роман переростає в історію цілого народу і ширше — цілого осередку держав, до яких українській нації довелося входити.

Два брати Забобони — Зенон і Стефан — символізують і нативістську, народницьку, і прозахідну, певною мірою діаспорну лінію в історії українського національного духу. Зенон одразу заявлений як замкнений в межах нації, її кордонів, парадигми, буття. Роман і починається з того, що, закохавшись у Наталку, Зенон відмовляється від запропонованої йому посади одного з кураторів Лондонського музею і повертається до рідного Роздоріжжя, щоб одружитися з коханою. Зенон "вірив, що його країна потребує звільнення від впливу сусідів — Росії, Польщі й Австрії. А для цього треба зберігати чистоту рідної мови. — Мова живе завдяки таким людям, як ти, — казав він Наталці. — Ти є національний скарб".

Далі його життя можна вважати конспектом долі українського інтелігента із Західної України: служба в австрійській армії під час Першої світової війни, табір полонених, трагічність повоєнного світовідчуття, характерна для "втраченого покоління". А далі — "роки проходили в ступорі стрілянини і революцій". Зенон частково поділяє марксистські позиції, проте він — національно свідома, зумисно консервативна людина традиційної культури, тож за радянських часів зазнає переслідувань за відданість національній ідеї, а під час Другої світової війни він водночас підтримує зв'язок і з партизанами, і з німцями-окупантами. Він ніби прирікає себе на неминучу смерть. І вона настає як кара за адюльтер з дружиною німецького офіцера (себто за заграванння з чужою культурою...). В авторському наративі, позбавленому пафосу, цю "контурну" історію національної свідомості викладено водночас і поетично, й іронічно, як це й характерно для літератури, позначеної синдромом постмодернізму.

Родинне життя — дочка і дружина — суттєво доповнює домінанту цього образу. Недаремно першу частину роману названо *"Жінка — це майбутнє".* Його дружина Наталка — сільська дівчина, природна і прекрасна, вона співає народних пісень, готує і шиє. Її інтелект нерозвинений (Зенон наполегливо дбає про її освіту), але потяг до краси і гармонії вроджений — і про це у гротесковій комічній манері автор повідомляє, акцентуючи увагу на її тонких пальцях, ніби створених для гри на піаніно, про яке ніколи навіть не чули в селі. Отож і доводиться вирушати на пошуки долі в місто. Її великий потік свідомості (своєрідна модифікація аналогічного "ходу думок" Моллі Блум з джойсівського "Улісса"), завдяки якому автор окреслює значний відрізок історії, — той час, коли Зенон зникає "у великому світі", а Наталка чекає дитину у чужому для неї місті, самотня і пригнічена, — засвідчує її чистоту і природність, вітальність і незнищенність, всю атрибутику людини з народу.

Дочка Зенона і Наталки, Слава Ластівка, гротескове продовження батька, котрий виховує її, прилучаючи до духу предків (М. оречевлює метафору — улюблені багатогодинні прогулянки з дитиною Зенон проводить на цвинтарі, де дівчинка врешті-решт починає почуватися краще, ніж серед живих), і матері, що є укоріненою не свідомістю, а всім своїм єством. Парадокс же полягає в тому, що свою "духовність", музичність дівчина успадковує не від батька, а від матері як вроджену архетипову мелодійність нації.

Тема минулого, тема привидів у розділі про Роздоріжжя набуває великого значення. Згадаймо: Г. Стайн казала, що американцеві досить пам'ятати своїх дідів, аби почуватися укоріненим. Тож ті привиди, яких сьогодні безліч у літературі США, теж, як правило, приходять із недалекого минулого — до стейнбеківського Ітена Хоулі, героя роману "Зима незгоди нашої", привид діда-шкіпера з'являється в моменти, коли персонаж має зважитись на якісь важливі рішення, а привид небіжчиці тітоньки Дебори — коли має пробудитись його совість та християнське співчуття. Історія Роздоріжжя така давня та глибока, що цвинтареві затісно в місті, а мерці вимагають все нових "приміщень", займаючи чільне місце серед живих. За такого змалювання Роздоріжжя введення в оповідь міфу про Тура Забобона, предка героя і колишнього короля цих місць, виглядає органічно. Історію подано у кількох визначальних фрагментах: боротьба Тура з татарами та переміна богів — варварства на християнство.

Як і годиться слов'янському міфу, Тур могутній, із залізними руками і бронзовими ногами. Він постійно веде нещадну жорстоку боротьбу з татарами-агресорами. Боротьба надихається необхідністю помсти, особливо коли жертвою виявляється палко кохана дружина Ольга. Але не тільки такими реальними психологічними фактами живиться війна. Тур захищає рідну землю, своїх однородців, а серед них і "двоюрідних родичів" — дерева: адже вони не можуть утекти від ворога, бо вросли корінням у землю. Метафора укоріненості в такому язичницькому трактуванні набирає дещо іронічного сенсу, особливо коли в подальшому тексті вона в сприйнятті читача, спрямована авторською

інтенцією, поширюється і на жінок Зенона — Наталку і Славу Ластівку і далі, ще глибше — на всю парадигму української національної ідеї. "Сформоване і затінене заходом і сходом, півднем і північчю, Роздоріжжя змінювалось, зростало, стискалося, спалювалося і було відновлено, спалено знов і, подібно до фенікса, відроджувалося". І далі: "І водночас з тим, як місто упорядковувалося, структурувалося і цивілізувалося, люди, такі ж примітивні, як дерева, навчалися вдягатися, митися, читати, купувати, торгувати, базікати, брехати. Дерева спостерігали, як люди зменшувалися".

Проте в нові часи дерева виривають з корінням. У часи страшної навали і великого переселення народів, викликаного Другою світовою війною, аби зберегти родину, а значить, і майбутнє роду Забобонів, Зенон відправляє берегинь роду — дружину і дочку з Роздоріжжя. І тут, у таборі переселенців, на теренах Європи відбувається символічне поєднання Західної і Східної України. Наталка Ластівка одружується з Аркадієм Ворогом, чиї батьки зазнали трагічної долі в Україні Східній.

Оповідь-хроніка веде з переселенського табору до Garden States (назва розділу про Сполучені Штати), до Чистого Життя і Земного Раю (назви підрозділів). Це — сприйняття країни переселенцями. Авторська довідка — беземоційна інформація: "У 50-х роках Сполучені Штати мали шість відсотків світової популяції і шістдесят процентів доходів". Оселившись у тому раю (Нью-Джерсі — колиска консумерізму, сповіщає автор), українці повисають у безповітряному просторі, адже всім іншим вони здаються людьми з нізвідки. Аркадій відчуває, що "американці втомилися від галасливих вимог маленьких республік, кожна з яких намагається кричати голосніше за інших, стверджуючи себе (I am). А що ж можна сказати про країну, чий розквіт відбувся 700 років тому?!"

Як бачимо, ні персонаж, ні його душевний стан не налаштовують на будь-який гумор. Роздуми Аркадія набирають трагічного звучання. "Чи може бути вільною людина — без землі, без країни — поклоняючись тільки Святому Духу, незважаючи на те, звідки він береться? Насправді цього не може бути. Душа дивиться крізь тілесні очі й почуває прив'язаність лише до певних дерев, людей, небес... адже навіть Христос жив у Галілеї. Він не вирушив у Рим, шукаючи більшої аудиторії. Бути українцем — це значить, іншими словами, бути самотнім".

Аркадій роздумує, намагається вписатися в американське життя, переживає різні фази свого усамітнення, глибоко розуміючи, що він існує як особистість, як самостійна одиниця, як людина, тобто, він ідентифікований лише в родині, тому з усіх сил стимулює цю, навіть удавану, вже позбавлену живильної енергії даність. Урешті-решт він відчуває себе вільною, щасливою людиною, коли припадає до океанського відкритого простору, неосяжної волі — до загальнолюдських вимірів, адже він завжди хотів бути вільним, як Сковорода. І це вирішує його долю: він залишається в Америці, коли дружина, сумуючи за привидами, вирушає з сином відвідати Європу.

Мабуть, саме його поведінкою задоволений у фінальній сцені привид Тура, який заглядає у вікно в Нью-Джерсі. Й оскільки тут живуть його нащадки, він занурюється корінням у землю.

Проте українці на новому місці всіляко намагаються зберегти свою осібність, несхожість, можна сказати, вибудувати кореневу систему в повітрі. Вони старанно культивують усе національне. І в чужих умовах воно обертається на симулякр, фарс, гіперболу — так відбуваються нескінченні збори, обряди, ритуали... Наталка живе тільки тим, що готує українські страви до кожного свята. І зрештою, позбавлена коріння, втрачає можливість рухатися і вмирає.

Кожна сцена, кожен образ М., попри свою підкреслену деформацію, одноплановість (а може, саме завдяки цьому), набирає значення символу. І тут годиться згадати про другого Забобона — Стефана. Брати "однокореневі" за своїм походженням і за функціями в романі: обидва символізують український дух. Адже, як сповіщає міф, вони є нащадки тієї гілки на дереві Турів, що пов'язана із Маркіяном, носієм нової віри і писемності (його посада — охоронець книжок). М. створює власний варіант легенди про прийняття християнства в Київській Русі, — треба сказати, варіант досить переконливий. Оскільки значно активізувалися татари, стало зрозуміло, що місцеві боги втрачають силу. Тож і відправив Тур Забобон посланців на чолі з братом Маркіяном до Візантії, де згідно з чутками, правив новий Бог-людина. А ще й уміли зберігати минуле завдяки письменам. Тож і розбили Перуна, і прийняли нову віру, а нащадки Маркіяна (брати Забобони), маючи писемність, зберігають дух краю. Тільки Зенон при цьому — метафора духа укоріненого, а Стефан — мандрівного.

Стефан — європейськи освічена людина і бере участь в європейському житті, як і годиться підданому Австро-Угорщини: чи то марксист, чи то меншовицький функціонер, Париж і Відень, захоплення авангардним мистецтвом і шалений роман одразу і з дочкою, і з матір'ю — така собі осторонена від буденності європейська богема. У нього і розум, і стиль мислення іронічний, дуже наближений до музілівського... Це саме йому належать дотепні ущипливі лаконічні коментарі до поведінки Зенона. Осторонившись

рідного Роздоріжжя, він веде щоденник, намагається написати історію рідної землі, а ще пише історію шлюбу як такого... Нічого не завершує. У тексті наводяться лише короткі, майже афористичні фрагменти з його творів. “Ця країна (йдеться про самостійну Україну періоду Центральної Ради), є дурною... Це гідра з одним тілом і сотнею голів, які розказують їй, що робити”. “Справа в тому, що всі ми маргінальні постаті, відкинуті на периферію подій історії. Навіть наші мотиви смішні: той, хто пише нашу історію, має розповідати про полювання з позиції зайця”.

На просценіум роману він з’являється у повоєнний час, у таборі українських переміщених осіб. Активною дійовою особою стає вже на Американському континенті. Отут автор повністю “навантажує” його аналітичний розум, ерудицію, європейський досвід і успадковану ментальність. Тут ключовим лейтмотивним словом стає waste — спустошений, змарнований. І то, безумовно, є алюзією на “Спустошену землю” Т. С. Еліота. Змарноване життя, змарноване минуле, змарнована земля — метафора набирає універсального значення. Глибинна приналежність М. до американської літератури тут, в американській частині, дається взнаки найбільше: реалії подаються як добре відомий стандарт, тло, певний канон, на якому імітує життєдіяльність українства. В нього і вводяться українські реалії, причому, з одного боку, деталізовані (адже англомовний читач знайомиться з ними вперше), як-от: побут бойскаутського кампусу, де відтворюється карпатська модель, або ж святкування Різдва, на яке збирається українська громада. З іншого боку, універсалізовані аж до рівня міфу: коли Стефан повчає маленького Богдана, сина Слави Ластівки і Аркадія Ворога. Саме на цьому рівні і вживається найчастіше метафора спустошеності. Адже він, Стефан, прийшов із тих місць, де земля намагається промовляти так довго, що, він побоюється, коли їй це вдасться, вона закричить. “Для мене немає місця в Америці. Я приїхав сюди вмирати”.

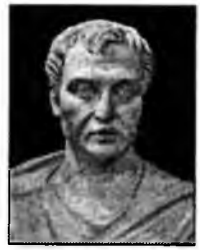
Він єдиний, хто намагається не тільки навчити хлопчика любові до батьківщини предків, а й допомогти йому адаптуватися в Новому Світі, адже для хлопчика Америка — це реальність (Христос такий добрий. Як “бітлзи”).

У фіналі роману Стефан вмирає на Різдво, й укорінення Тура Забобона на новому місці відбувається, мабуть, з двох причин: з’являється перша родинна могила, а головне — хлопчик. Бо то вже нова генерація, то вже американський досвід сприйняття реальності, для якого Україна — далеке міфічне казкове минуле предків.

Отже, українська тема, історія, ментальність, доля — все спрямовано на поглиблене висвітлення американської проблеми самоідентифікації особистості в тому мультикультурному конгломераті, яким є Сполучені Штати. А відтак роман М. стає невід’ємною частиною сучасного літературного процесу.

Тв.: Укр. пер. — Що розказано? — Харків, 1996.

Т. Денисова



МЕНАНДР (343/342 р. до н. е., Афіни — 292 р. до н. е., Пірей) — давньогрецький драматург.

Життя і творчість М. добре відомі завдяки численним свідченням грецьких учених, починаючи з епохи Відродження. Особливо високо поціновувалася комедія *“Третейський суд”*, яку вважали вершиною творчості М. Але тексти його надовго були втрачені. Один із візантійських учених Димитрій Халконділ свідчив, що в XIV ст. їх ще було чимало, але за наказом візантійських церковників їх спалили разом із творами інших античних письменників. Лише у 1905 р. під час розкопок одного із грецьких міст у Єгипті — Афродітополя — археологи знайшли зошит з кількома уривками п’єс М. Деякі фрагменти виявили під час розкриття єгипетських пірамід. А в 1958 р. було знайдено єдиний повний текст комедії М. *“Відлюдник”*.

М. народився в заможній родині Діопіфа, здобув добру освіту, припускають, що був учнем Феофраста. Писати почав рано, перша комедія *“Герой”* датована 324 р. до н. е. Майже все життя прожив у маєтку на березі моря поблизу Афін з коханою жінкою, гетерою Глікерою, вірною помічницею у його літературній праці. Над усе М. цінував особисту незалежність, тому відхиляв багаторазові пропозиції Птолемея переїхати в Александрію. Будь-яких інших відомостей про поета до нас не дійшло. Загинув він випадково під час купання в Пірейській бухті.

М. написав понад 100 комедій, але здобув усього вісім перемог, отже, серед афінян особливої популярності не мав. Вона прийшла після смерті поета. До 1958 р. дослідники творчості М. користувалися найбільшими фрагментами його п’єс — *“Третейський суд”* (збереглося 2/3 п’єси), *“Відрізана коса”* (1/2 п’єси) і *“Саміянка”* (1/3). Зміст усіх комедій відомий з переказів античних учених. Наприклад, у комедії *“Герой”* з головними персонажами Мірріною і Лахетом розроблявся варіант підкинутої і знайденої дитини (тут діяли близнюки — хлопчик Горгій і дівчинка Планго). Подібна тема становила основу *“Самієнки”*, але інтрига в ній була значно складнішою.

Від комедії *"Третейський суд"* збереглося понад 670 рядків (значну їхню частину переклав І. Франко). Зміст її такий. Під час дівочого свята юна Памфіла вночі була збезчещена сп'янілим юнаком Харісієм. Дівчина приховала те, що трапилось, а через кілька місяців батько Смікрін віддав її заміж за того ж Харісія, але молоді люди не впізнали одне одного. Через деякий час Харісій у справах виїхав в інше місто. За його відсутності Памфіла народила дитину і, щоби приховати свою ганьбу, наказала рабині віднести дитину в корзині в ліс, залишивши в ній коштовності та перстень Харісія. Раб Онисим розповів про все молодому господарю. Харісій, уважаючи себе зрадженим, залишає дружину, переїздить до друга та наймає для розваг арфістку Габротонон, проте забути Памфілу не може. Смікрін, котрий ні про що не здогадується, обурений поведінкою Харісія. Він зустрічає рабів Дава та Сіріска, котрі просять його стати третейським суддею у суперечці щодо дитини, знайденої Давом. Раб віддав її Сіріску, а коштовності залишив собі, проте той почав вимагати і їх, оскільки вони належали дитині, у майбутньому мати могла за цими прикметами знайти її. Саме тому Смікрін присуджує і речі Сірісковi, котрий став на захист дитини. Раб Онисим побачив у Сіріска перстень Харісія і відібрав його. З'являється Габротонон, обурена холодним ставленням Харісія. Впевнена, що Харісій — батько дитини, вона забирає каблучку в Онисима і видає себе за жертву насильства. Врешті таємниця розкривається, і п'єса закінчується щасливо.

Ця комедія має чітке гуманістичне спрямування. Шляхетна поведінка раба Сіріска, гетери Габротонон, страждаючої Памфіли і навіть Харісія, котрий, зрозумівши глибину свого злочину, перероджується, розкриває в цих персонажах глибоку людяність, найщиріше бажання допомогти іншому, а також критично оцінити власні дії, щоб потім спрямувати їх на добро. Прикметною є сцена, що спочатку сприймається як суто комічна. Раб Онисим побачив, як Харісій підслуховує розмову батька з Памфілою. Раб розцінює поведінку Харісія як напад хвороби:

Жовч чорна в ньому, мабуть,
зовсім розлилась,
Чи щось подібне! З глузду з'їхав він...
Ач скрикнув!.. Раптом тріснув кулаком себе
По голові, а через мить сказав щось знов...
Прослухавши усе, він до кімнати втік,
І почалось рвання волосся, дикий плач,
Мов божевілля...

(Тут і далі пер. Н. Пащенко;
499–500, 507–508, 511–513)

Але після Онисима виступає з надзвичайно драматичним монологом Харісій. Уперше в античній драматургії з'являються такі філософські, проникливі за своєю глибиною роздуми головного героя, випереджаючи картання Гамлетом своєї пасивності. Тільки Харісій докоряє собі за свою пихатість, небажання зрозуміти моральну зверхність Памфіли над ним, простити її за вчинок, у якому вона була безневинна. Харісій звинувачує себе так:

Ось він увесь — безгрішний, наче слави раб,
Умом вирішує, де сутність зла й добра,
Незаплямований, живий він ідеал!
Погано божество зі мною обійшлося,
Бо й так і слід... Воно мені наче віща:
"Як смієш, нечестивець, хоч людина ти,
Чванливим буть, заноситись та ще й повчать?
Простить не можеш ти невільний гріх жони?
Я ж доведу, що ти вчинив не менший гріх!
Вона з тобою ніжна, ти ж почав її
В багні топтать! Побачать люди навкруги
Твій жалюгідний лик, дикунство і порок!..
Та прийде час... Коли ж в тобі не буде змін,
Карання божества гнівливого чекай..."

(526–537, 545–546)

Комедія *"Відлюдник"* починається з монологу бога Пана. Він розповідає про селянина Кнемона, мешканця села Філи, "злостивого нелюдима", котрий за своє життя "слова людського промовити не зміг", ненавидить усіх людей. Навіть його дружина не змогла з ним ужитися і перебралася до Горгія, сина від першого шлюбу, у свій "вдовий дім". До цього села прибув юнак Сострат, багатий дядько якого обробляв поблизу "хороший шмат землі".

Після цього вступу розпочинається дія. Раб Піррій, посланий Состратом до Кнемона, прибігає і розповідає, що той його жорстоко побив. А раб Горгія — Дав побачив, як Сострат розмовляв з дочкою Кнемона, і доповів господарю. Сострат справді побачив дівчину, сказав їй кілька слів і забути її, закоханий, уже не міг. Горгій вирішив захистити честь сестри. Вважаючи Сострата легковажним залицяльником, він знаходить юнака і попереджає про негідність такої поведінки. Але Сострат зізнається у своєму коханні та чесних намірах і цим завойовує симпатії Горгія, вони стають друзями. Горгій — бідняк, тому любовне почуття йому незнайоме; кохання для нього неможливе, його перемагає "кляте відчуття нужденного життя". Він попереджає друга, що Кнемон заприсягся віддати доньку тільки за сільського трударя. Тому Сострат починає працювати разом з іншими, але, непризвичаєний до фізичної праці, в кінці дня він відчуває страшенну втому, "зігнувся, мов дуга, і весь задеревів". Ця історія мала закінчитися для нього нещасливо, та допоміг випадок. Служниця Кнемона, стара Сіміка, втопила в колодязі відро, а потім і лопату. Погрожуючи

ій всіма бідами, старий сам поліз діставати їх і впав у воду. Горгій та Сострат прибігають на допомогу і рятують Кнемона. Він починає розуміти помилку свого життя: самітне існування неможливе, визнає Горгія своїм сином і відписує йому все своє майно, призначає господарем і просить підшукати дочці пристойного чоловіка. Горгій приводить Сострата, котрий також ніби рятував старого. І Кнемон, хоч і знає, що юнак уперше взяв лопату в руки, спромігся високо оцінити його моральні якості:

Взявся ти за діло, знав, без лукавства,
від душі.
Все робити погодився ради шлюбу,
хоч такий
Ніжний ти, та взяв лопату і копав,
і труд важкий
Стерпів. Вдачу розкриває, як ніколи, чоловік,
Коли вирішив зрівнятись з бідняком,
хоч сам — багач.
Примхи долі нестійкої він поборе, цей юнак...

(Тут і далі пер. А. Содомори, 764–769)

Приходить Каллiпiд, Сострат просить батька віддати сестру заміж за Горгія. Спочатку обурений такою пропозицією ("Невістка, з нею зять, — обоє без гроша", 795), Каллiпiд невдовзі розуміє правоту аргументів сина і погоджується з новим шлюбом. Комедія закінчується тим, що слуга і кухар Сострата, котрим Кнемон на початку дії не дав казана, приходять до старого і, помщаючись за образу, насміхаються з нього, але потім беруть на руки і відносять до печери Пана, де всі святкують подвійні заручини.

Головним героєм цієї комедії є Кнемон, з яким пов'язані всі дії інших персонажів, котрі з самого початку ставляться до нього різко негативно. Деспот у родині, людиноненависник, погану вдачу якого не витримує навіть дружина, уїдливий буркотун і скнара, Кнемон справді особливих симпатій не викликає. Йому огидне саме спілкування з людьми, звернення до нього якогось перехожого з невинним запитанням викликає в цього нечеми вибух гніву та образ. Кнемон навіть мріє про щит Персея з головою Медузи Горгони, що перетворює людей на кам'яні стовпи:

Коли б цей дивний дар хтось дав тепер мені —
Виднілися би скрізь лиш статуї одні.

(158–159)

Але от трапилось нещастя — і юнаки врятували Кнемона. Тоді герой неначе перероджується. Його монолог свідчить, що він приходить до розуміння неправоти своєї поведінки та способу життя, бо самотність не може дати щастя:

Знаю, мав одну я ваду: думав жити одинцем,
Сам собі давати раду, незалежно від усіх...
...і прозрів я: зрозумів свій давній гріх.
Зараз мусить хтось про мене турбуватися
весь час.
Біль, однак, клянусь Гефестом, відчував я,
дивлячись
На життя користолюбне, що провадять люди всі
З розрахунками сухими. Думав я, що тільки зла
Один одному бажають всі вони. Ось це мені
Так нашкодило, та Горгій лиш один насилу зміг
Вчинком справді благородним розум мій
протверезить,
Радо вирвавши від смерті старика, який його
Гнав з порога, мов собаку, не поміг йому
нічим.
Слова людського ніколи, підійшовши,
не сказав.

(713–714, 716–726)

Автор наділяє Кнемона конкретно-соціальними прикметами, що надають злидареві особливої виразності. Перед глядачами поставав бідний і працьовитий хлібороб, відчайдушні зусилля якого вирватися з нужди наперед були приречені на поразку. Зі співчуттям звучать слова раба Гети, коли він говорить:

Старик триклятий! Ну й життя провадить він!
Від плоті й крові — це аттичний селянин,
Що потом обливає скали мертві ті,
А в обмін дістає шавлію і чебрець.

(603–606)

Чи не відчай і безнадія живили ворожість Кнемона до людей? Цього ми не знаємо. Та в кінці п'єси гуманіст М. примушує героя переглянути своє ставлення до реального світу і повертає йому нормальні людські якості. Виявляється, що в цієї простої людини є прихована благородна мрія, врешті висловлена кількома мудрими словами:

...Коли б
Всі були благорозумні, не було б тоді судів,
Тюрм, куди себе зганяють, війн, і кожен би
радів
З долі скромної...

(743–746)

І глядачі розуміли: коли б це гуманне бажання здійснилося, то нелюдів-кнемонів не було б, адже саме так мають жити люди.

Композиційно комедія *"Відлюдник"* відходить від традиційної схеми, за якою у пролозі якийсь персонаж розповідав про дальший розвиток інтриги і, таким чином, коротко знайомив глядачів з усім сюжетом. У цій п'єсі бог Пан лише констатує становище, що склалося, тому подальші події невідомі. А це дає можливість авторові вільно ними варіювати й створювати несподівані комічні ефекти.

Традиційно герой комедії для вирішення своєї проблеми звертається до раба чи до когось, хто може допомогти. Тоді дія п'єси зосереджується саме на цьому "відповідальному" персонажеві. Сострат також звертається до досвідченого інтригана раба Гети, до Горгія, але вони нічим йому не допомагають, отже, трафаретний прийом тут не спрацьовує. Слід сказати, що взагалі М. намагався уникати торованих стежок.

Новим елементом у комедії була й розв'язка: конфлікт несподівано вирішувався самим Кнемоном, що "переродився" після нещасного випадку. М. чудово володів мистецтвом інтриги, прийомами обману глядачів, які чекали традиційних ходів автора, майстерно підтримував постійне напруження. Комедія має одверто гротескне, з елементами буфонади, закінчення.

Комедія ніколи не торкалася ні політичних, ні якихось значних історичних подій. Проте М. досить чітко проводив у своїх творах ідеї, співзвучні тогочасним прогресивним поглядам. У знедоленому й приниженому рабові він завжди намагається показати людину, яка ні в чому не поступалася перед вільним громадянином, а часто багато в чому і перевершувала його. Традиційно зневажена громадською думкою гетера перетворюється в М. на втілення шляхетності та доброти. По-новому автор почав підходити й до проблем шлюбу, створення сім'ї, виховання, що наближало його до Еврипіда. Можливо, в цьому й була причина не дуже великої популярності М. Відповідно до нових віянь його персонажі висловлюють досить вільні думки, в епікурівському дусі піддаючи сумнівам справедливість божественного промислу. А один із них фактично не вірить у втручання богів і визначення ними різних мір покарання чи нагороди:

Невже боги на небі вдосталь часу мають,
Щоб кожен день і кожному, та ще й окремо,
Давати щастя, Смікріне, або нещастя?
(*"Третейський суд"*, 619–621)

Мова М. наближається до мови освіченої частини афінського населення, тому в ній відсутні брутальні вирази чи непристойності. Незважаючи на віршовану форму, вона сприймається як невимушена розмовна мова вихованого аттичного громадянина.

Комедії М. відчутно вплинули на римську комедію, зокрема на творчість Плавта й Теренція, а через них — і на західноєвропейську драму.

Твори М. українською мовою переклали А. Содомора (*"Відлюдник"*) та Н. Пащенко.

Тв.: Укр. пер. — Відлюдник. — Львів, 1962; [Твори] // Ант. л.-ра: Хрестоматія. — К., 1968; [Твори] // Франко І. Зібр. творів. — К., 1977. — Т. 9. *Рос. пер.* — Комедии. — Москва, 1984.

Літ.: Савельева Л. И. Менандр и его новонайденная комедия "Угрюмец". — Казань, 1964; Ярхо В. Н. Комедии Менандра: жанр и поэт // Ярхо В. Н. У истоков европ. комедии. — Москва, 1979; Blume H. D. Menanders "Samia": Eine Interpretation. — Darmstadt, 1974; Holzberg G. Menander. — Nürnberg, 1974; Dworacki S. Technika dramatyczna Menandra. — Poznan, 1975; Meautis G. Le crépuscule d'Athènes et Ménandre. — Paris, 1954.

В. Пащенко, Н. Пащенко



МЕ́НСФІЛД, Кетрін (Mansfield, Katherine; автонім: Бічем, Кетлін — 14.10.1888, Веллінгтон, Нова Зеландія — 9.01.1923, Фонтенбло, Франція) — англійська письменниця.

У новелістиці М. у центрі уваги — внутрішній світ людини, найтонші відтінки її настроїв. М. називають однією із послідовниць А. Чехова в англійській літературі. Вона пише лаконічно та стримано, звертається до найбуденніших подій життя нічим непримітних людей, за буднями життя вміє бачити великі людські драми, приховані від неуважного та байдужого погляду. Психологічна новелістика М., що поєднує традиції реалістів XIX ст. з художніми відкриттями модерністів першої чверті XX ст., відзначена рисами нового світосприйняття і поетичного мислення, властивого М., чий талант з особливою силою проявився у повоєнні роки, — посутній вклад у розвиток і оновлення англійської художньої прози.

За своє недовге життя М. опублікувала декілька збірок оповідань: *"У німецькому пансіоні"* ("In a German Pansion", 1911), *"Щастя та інші оповідання"* ("Bliss and Other Stories", 1920), *"Пікнік та інші оповідання"* ("The Garden Party and Other Stories", 1922); посмертно вийшли: збірка *"Гніздо голубки"* ("The Dove's Nest", 1923), *"Щоденники Кетрін Менсфілд"* ("Journal of Katherine Mansfield", 1927), *"Листи"* ("The Letters of K. Mansfield", 1928), *"Нотатники"* ("The Scrap-Book of Katherine Mansfield", 1930), а також *"Листи Кетрін Менсфілд до Д. М. Маррі"* ("Katherine Mansfield's Letters to J. M. Murry", 1951). М. є автором багатьох критичних статей, оглядів, нарисів, що публікувалися в англійській періодиці (журнали "Ритм" — 1911–1913; "Атенеум" — 1919).

Народилася М. у родині банкіра у Новій Зеландії, що входила до складу Британської імперії. Тут, у розташованому неподалік від Веллінгтона містечку Карорі, проминули її дитинство і рання юність. Атмосфера добробуту і водночас відчуття віддаленості, відірваності від великих центрів цивілізації були притаманні життю людей того середовища, до якого належала

М. У чотирнадцять років її відіслали для закінчення освіти у метрополію та влаштували в закритий і вельми престижний навчальний заклад у Лондоні. Тут, у Куїнз-коледжі, вона вивчала літературу і займалася музикою. Виявила жваве зацікавлення поезією, захоплювалася символістами, зачитувалася Вайльдом. Три роки, проведені в Куїнз-коледжі, прилучили М. до світу мистецтва, однак питання про те, якому видові мистецтва — літературі чи музиці — вона збирається віддати перевагу, поки ще не було вирішене.

У 1906 р. М. повернулася на батьківщину, але зостатися на все життя у Новій Зеландії уявлялося їй уже неможливим. Батьківську згоду на від'їзд вдалося отримати лише тоді, коли їй виповнилося двадцять років. Нова зустріч з Лондоном видалася не настільки приємною, як уявлялося здалеку. Довелося самій визначати свій шлях, завойовувати місце в житті. У засобах вона була обмежена, оскільки батько виділив їй суму, достатню для оплати найскромнішої кімнати у кварталі, заселеному дрібними службовцями, котрі працювали у конторах, крамницях та готелях. Перший шлюб із музикантом Джорджем Бауденом 1909 р. виявився невдалим і нетривалим; спроби існувати на літературні заробітки не мали успіху. М. прийняла пропозицію стати хористкою в оперній трупі, яка гастролювала по провінції. Її життєвий досвід поповнився новими спостереженнями над важким і безрадісним життям людей, котрі ведуть постійну боротьбу зі злиднями, зіштовхуються з дрібними, але виснажливими щоденними труднощами та розчаруваннями, втрачають надії та ілюзії. Таке життя довелося вести і самій М., що підірвало її здоров'я. Причиною її ранньої смерті став туберкульоз.

Певний час М. довелося жити в курортній місцевості у Баварії, де вона проходила курс лікування у Ворісгофені. Враження тих днів відобразилися у мотивах і образах оповідань збірки *"У німецькому пансіоні"*. Твори, що ввійшли сюди, спочатку публікувалися в журналі "Нью Ейдж". Ці перші спроби позначені певним впливом натуралістичної естетики, яку М. досить швидко подолала. Поворотним моментом у особистому житті й письменницькій долі М. стала зустріч із критиком і журналістом Джоном Мідлтоном Маррі, котрий видавав журнал "Ритм". Починаючи з 1911 р. М. публікувала у "Ритмі" свої твори, спілкуючись зі згуртованими довкола нього молодими літераторами, серед яких був Д. Ґ. Лоуренс, поет Р. Брук та інші прихильники нових принципів художньої зображальності. Знайомство з Маррі, який став її чоловіком, його оточенням, допомогло М. знайти своє творче обличчя, знайти себе як письменника та критика.

Війну 1914–1918 рр. М. рішуче засудила і сприйняла як потрясіння, що вторглося в життя людей і зробило неможливим ані їхнє повернення до попередніх форм буття, ані попереднє світосприйняття. На війні загинув брат письменниці, був убитий Р. Брук, з котрим її пов'язували дружба і творчі інтереси. У роки війни різко загострилася її хвороба. Починаючи з 1915 р. М. майже безвиїзно проживала на півдні Франції та в Італії, багато працювала. Всі її кращі твори написані протягом останніх п'яти років життя. Вони ввійшли у збірки *"Щастя"* та *"Пікнік"*. "Кетрін Менсфілд стоїть на початку... нової ери демократичної літератури, в якій оповіданню належить знайти собі винятково щасливе місце",— зазначив відомий англійський новеліст Г. Е. Бейтс.

В оповіданнях, створених у період 1918–1922 рр., з найбільшою силою і повнотою розкрилася своєрідність художньої манери М. і передусім притаманне їй уміння будувати свої оповідання не на основі несподіваних подій, не на екстраординарних випадках і фактах, що привертають увагу, а на психологічних нюансах, фіксації мінливих настроїв. Ліричний підтекст стає опорою сюжетного розвитку в значно більшій мірі, ніж дія. Драматична подія як така може бути просто відсутньою, однак рух того, що відбувається, відчувається в гамі почуттів, барв, півтонів. Буденне життя з його зовні, здавалося би, непримітними подіями таїть у собі щось значне і для персонажів оповідань важливе. Так, в *"Подорожі"* йдеться про те, як дівчинка Фенелла разом зі своєю бабусею сідає на пароплав, який відпливає на Піктон. На причалі їх проводжає батько Фінелли, а в тому домі, куди стара привозить Фенеллу, їх зустрічає дід. Тепер у цьому домі житиме й дівчинка. Вона здійснила зовсім недовгу подорож — лише одну ніч провела на пароплаві. Увага фіксується на деталях — темна набережна, гудки пароплава, шилінг, який перед розлукою з донькою кладе в її руку батько; відстань між пароплавом і причалом, що дедалі збільшується; вираз обличчя бабусі, її розмова зі стюардом про вартість бутербродів, маленька каюта і верхня полиця — на неї з дивовижною спритністю залазить бабуся; холодний ранок на палубі та білий туман понад берегом. Але за всім цим — значно більше: для осиротілої Фінелли, одягненої в траур за померлою матір'ю, починається нове життя. Вона покидає рідний дім і здійснює подорож у невідоме майбутнє, ще не усвідомлюючи усього драматизму того, що відбувається. В оповіданні *"Огірковий розсіл"* чоловік і жінка зустрічаються після шестирічної розлуки; їхня зустріч випадкова, а в минулому їх пов'язувало чимало спільного; провадять розмову, щось спливає в пам'яті, але повернення до минулого неможливе. В опо-

віданні *"Щастя"* полуда омани спадає з очей героїні, змерхла радість, безповоротно пропало світле відчуття блаженства; відчуття щастя вбите брехнею і лицемірством навколишніх. В оповіданні *"Життя матусі Паркер"* стару поденницю спіткало важке горе — помирає її онук, єдина близька та дорога їй істота. Але поділитися своїм горем їй немає з ким. Люди безжальні у своїй байдужості. Туга міцними лещатами стискає серце нещасної жінки.

Окремі новели М. українською мовою переклали М. Роздольська *("Маленька гувернантка", 1931)*, Г. Чикаленко *("Філіжанка чаю", 1933; "Молода дівчина", 1935)*, М. Рудницький *("Лекція співу", 1935)* — усі опубліковані в західноукраїнських часописах.

Тв.: Рос. пер.— Рассказы. — Москва, 1959; Рассказы. — Москва, 1989.

Літ.: Мельниченко Є. Про стилістичні функції зображальної мови у творах Менсфілд // Ін. філологія. — 1969. — В. 19; Meyers J. Katherine Mansfield. — London, 1978.

Н. Михальська



МЕ́РДОК, Айріс (Murdoch, Iris — 15.07.1919, Дублін — 8.02.1999, Оксфорд) — англійська письменниця.

Предки її по батьківській лінії походили з шотландської провінції Галловей, предки з боку матері — ірландські джентрі, маломаєтні дворяни. Разом із родиною рано покинула Ірландію та поселилася в Лондоні. Здобула хорошу освіту, спершу в сім'ї під керівництвом батька, котрого згадує з незмінною вдячністю, потім в Оксфордському університеті, де вивчала класичну філологію. У роки Другої світової війни працювала в штаб-квартирі державної громадянської служби. Після закінчення війни повернулася до університетських занять. Певний час викладала філософію в Оксфордському університеті. Була одружена з літературознавцем Джоном Бейлі.

Як філософ, М. пройшла складний шлях еволюції від захоплення ідеями екзистенціалізму (праця *"Сартр: романтичний раціоналіст"*, 1953) та лінгвістичної філософії Л. Вітгенштайна до сприйняття й осмислення філософії Платона з її триєдиністю краси, істини й добра (*"Вищість добра над іншими поняттями"*, 1967; *"Вогонь і сонце: Чому Платон вигнав митців"*, 1975; *"Акмостас: Два платонічних діалоги"*, 1986). Цікавлячись християнством і східними релігіями, вважала себе водночас вільною від віри в персоніфікованого Бога, в реальне існування Ісуса Христа, але визнала та підтримувала моральні цінності, утверджувані християнством.

У себе на батьківщині і в нашій країні М. відома як автор романів, що оригінально поєднують у собі риси інтелектуально-психологічного та філософського жанрів. Розпочавши друкуватися в 1954 р., вона є автором 24 романів, а також кількох їхніх драматичних переробок і оригінальних п'єс.

Перший роман М. *"Під сіткою"* ("Under the Net", 1954), опублікований з благословення Е. Канетті, здобув їй достатньо широку популярність. Його герой — Джек Донаг'ю, котрий заробляє на прожиття перекладом з французької посередніх романів одного популярного автора, зайнятий пошуками самого себе та сенсу життя, пошуками виходу з-під сітки екзистенційних обставин, абсурдного щоденного буття. Нехай йому так і не вдається наздогнати Анну Квентін, котра постійно вислизає від нього, але у фіналі він здобуває творче осяяння: "Був перший день творіння. Я був сповнений сили, що краще, аніж щастя... Був ранок першого дня". Виникає в романі й тема рідної для М. Ірландії — один із персонажів, багатозначно названий Фінном, здійснює врешті-решт "повернення на батьківщину".

Наступні романи М.: *"Втеча від чарівника"* ("The Flight from the Enchanter", 1955), *"Замок на піску"* ("The Sand Castle", 1957), *"Дзвін"* ("The Bell", 1958), *"Відрубана голова"* ("A Servered Head", 1961), *"Дика троянда"* ("An Unofficial Rose", 1962), *"Одноріг"* ("The Unicorn", 1963), *"Італійка"* ("The Italian Girl", 1964), *"Час янголів"* ("The Time of Angels", 1966) також виявляють відчутний вплив екзистенціальної філософії. Письменниця змальовує в них складні та суперечливі характери та долі персонажів, часто непередбачуваних у своїх діях та наслідках, до яких вони призводять. У чіткому поділі персонажів на добрих, людяних, що прагнуть зрозуміти інших людей і бути зрозумілими ними, та злих, демонічних, підступних дається взнаки також зацікавлення М. структурою т. зв. "готичного роману". Однак уже в той період вона починає гостро відчувати недостатність як цієї традиції, так і звичної для неї опори на екзистенціальну філософію: "вибір", який надає ця філософія людині, уявляється їй "порожнім", оскільки він не пов'язується з поняттями добра й істини. І в попередній літературній традиції їй стають ближчими Ч. Діккенс та російські письменники XIX ст., передусім Л. Толстой і Ф. Достоєвський. У статті 1961 р. *"Проти сухості"* вона обстоює широке та вільне відображення у творах мистецтва всієї складності людського життя і людського характеру.

Роман *"Дика троянда"* (1962), який з'явився відразу ж після цієї статті, відрізняється від попередніх меншою жорсткістю структури і більш проникливим ліризмом. Роман цей можна

означити як психологічний, що переходить у своєрідний психологічний детектив з рисами ексцентріади. Дія його розгортається переважно в маєтку родини Перроннет Ґрей-Хеллокс, розташованому на сході Англії в графстві Кент. Героїня роману, доброчесна та ніжна Енн Перроннет доглядає за розарієм, що належить садибі. Вона якраз і є, згідно з думкою автора, дикою (точніше, нестандартною — unofficial) трояндою. По ходу дії вона втрачає і чоловіка Рендла, котрий вважає надто прісним своє життя з нею, і коханого, морського офіцера Фелікса Мічема, що відмовляється від щастя кохання заради честі "бути офіцером і джентльменом". Лише у фіналі роману з'ясовується, що повстання доньки Енн, злого ангелика Міранди, проти можливого другого шлюбу матері пояснюється її власною таємною закоханістю у Фелікса Мічема. У романі виразно прослідковується зв'язок з попередньою традицією: у ньому сплітаються лінії, що йдуть від Л. Стерна (показ егоїстичного підґрунтя добрих вчинків), від Е. Бронте (похмурі барви Грейхеллока), від В. Вулф (плинність, імпресійність пейзажного малюнку). З іншого боку, у виразності соціальних характеристик (догматизм священика Дугласа Свона, моральний ригоризм Фелікса Мічема) можна виявити певну спорідненість не лише з Діккенсом, але й Дж. Голсуорсі. Письменниця намагається пояснити несправедливість, з якою життя обходиться з її героїнею, котра безсумнівно заслуговує на кращу долю. Вона вводить у текст роману роздуми про "безформність" добра, про те, що "доброчесне життя вбиває енергію", про те, що "справедливість завжди несвідома". У пізніших романах вона прийде до більш чітких і суворих висновків про те, що сучасне життя не заохочує чесноту, що винагорода її — в самому робленні добра, у посильному для кожної людини служінні добру. Шлях до утвердження цієї думки пролягає для М. тільки через творче осягнення нею ідей філософії Платона, а також тих моральних цінностей, які несе в собі християнство.

Особливе місце серед романів М. 60-х рр. належить роману *"Червоне та зелене"* ("The Red and the Green", 1965), який також є своєрідним психологічним детективом, "одягненим" цього разу в форму роману історичного. Історичним тлом його є т. зв. Великодне повстання 1916 р. в Ірландії. В якості центрального конфлікту письменниця подає, однак, не саме повстання, а окремішній випадок — розладнані заручини інтелігентної та заможної ірландської дівчини Френсіс Беллмен та англійського офіцера Ендрю Чейс-Вайта. Як стане зрозуміло з епілогу, розлад цей пояснювався закоханістю героїні в іншого чоловіка — ірландського патріота Пата Дюмея. Саме Патові та його брату — підліткові Кетелу, котрі йдуть на добровільну смерть в ім'я свободи свого народу. М. віддає роль справжніх героїв свого роману. Пат гине під час повстання, відсторонений ним від участі у повстанні й тимчасово врятований Кетел — кількома роками пізніше. В епілозі роману, дія якого зазначена двадцятьма роками після описуваних подій, довгоногий син Френсіс, котрий рветься на допомогу іспанським республіканцям, майже дослівно повторює репліку Кетела: "А коли надходить черга якої-небудь країни, хай і маленької, повстати супроти своїх тиранів, вона представляє пригноблені народи всього світу".

2-а пол. 60-х — 1-ша пол. 70-х рр. відзначена у творчості М. низкою романів, які містять у собі як домінуючу платонівську ідею. Це романи *"Приємні та добрі"* ("The Nice and the Good", 1968), *"Сон Бруно"* ("Bruno's Dream", 1969), *"Почесна поразка"* ("A Fairly Honourable Defeat", 1970), *"Чорний принц"* ("The Black Prince", 1973), *"Любов земна і любов небесна"* ("The Sacred and Profane Love Machine", 1974), а також роман 1976 р. *"Генрі й Като"* ("Henry and Cato"). У них письменниця зайнята переважно вирішенням моральних проблем — проблем стосунків, взаємопроникнення та взаємовідштовхування добра та зла.

Особливий інтерес у цьому циклі становлять романи *"Сон Бруно"*, у якому М. досліджує свідомість умираючої людини, та *"Чорний принц"*, дія якого розгортається "під знаком Аполлона", тобто присвячена проблемам художньої творчості, істинного та облудного в житті та мистецтві. Роман цей найбільше насичений платонівськими алюзіями.

У 70-х рр. М. написала романи *"Випадкова людина"* ("An Accidental Man, 1971), *"Дитя слова"* ("A Word Child", 1975), *"Море, море"* ("The Sea, the Sea", 1978), *"Черниці та вояки"* ("Nuns and Soldiers", 1980), що вирізняються багатством ідейно-художньої структури. Романи ці засвідчують зрослу психологічну майстерність М., талант якої досягає тепер повного розквіту. Вельми складний і витончений психологічний рисунок роману *"Черниці та вояки"*. Письменниця знову звертається до зображення добре знаного їй середовища англійської інтелігенції, що живе переважно інтелектуальними інтересами. У розмовах, які ведуть персонажі, присутні знову і Вітгенштайн, і Платон із Сократом, та інші античні й сучасні філософи та письменники. У першому розділі роману царює похмура та напружена атмосфера очікування смерті — вмираючий від раку Гюї Опеншоу залишає своїй дружині Гертруд наказ вижити за будь-яку ціну. Він навіть пропонує їй після своєї смерті вийти заміж за їхнього спільного друга Пітера, прозваного Графом за його польське походження (його справжнє ім'я — Войцех Щепанський),

котрий "чистий серцем" і давно кохає її. Але життя виявляється складнішим і суперечливішим за будь-які припущення та плани. Гертруд удається "вижити", подолавши біль втрати коханого чоловіка значною мірою завдяки вірності та відданості її друзів — Графа й Анни Кевідж, її подруги зі студентської лави, котра п'ятнадцять літ провела в закритому католицькому монастирі, а потім повернулась у світ, аби знайти тут свою власну віру. Гертруд справді виходить заміж, але не за Графа, котрий по-рицарськи їй вірний, а за художника Тіма Ріді. Анна, котра кохає Графа, змушує його поклястися "священною кров'ю Польщі", що він не скоїть самогубства. Замість цього він збирається перевестися у Белфаст, а сама Анна в кінці роману виїздить в Америку.

У романі знову виникають проблеми, що хвилюють автора, як політичні (доля Польщі та її складні стосунки з Росією), так і філософські (проблеми віри та безвір'я, юдаїзму та християнства тощо). Центральним у романі стає сон Анни, в якому вона бачить Ісуса Христа, котрий пояснює їй, що він не чудотворець і ніколи ним не був і що вона сама знає, що їй слід робити: "Роби добро, утримуйся від зла". Черниця в миру, Анна знаходить сенс життя у діяльному альтруїзмі, а герой — рицар — "солдат" Войцех Щепанський, зостаючись врешті-решт при Гертруд другом родини, виступає в ролі сучасного Дон Кіхота.

Пізні книги М. присвячені животрепетним моральним і політичним проблемам сучасності. Це романи *"Учень філософа"* ("The Philosopher's Pupil", 1983), *"Старанний учень"* ("The Good Apprentice", 1965), *"Книга та братство"* ("The Book and Brotherhood", 1987).

Українською мовою оповідання М. *"Муха"* переклала М. Тарнавська (журнал "Київ", Філадельфія, 1957; передруковано у збірці перекладів М. Тарнавської "Самотнє місце під сонцем", Буенос-Айрес, 1991).

Тв.: Укр. пер. — Дитя слова. — К., 1995; Море, море. — К., 1995. *Рос. пер.* — Алое и зеленое. — Москва, 1968; Замок на песке. — Москва, 1973; Дитя слова. — Москва, 1981; Под сетью. Дикая роза. — Москва, 1989; Чёрный принц. — Москва, 1977; 1990; Сочинения: В 3 т. — Москва, 1991–1997.

Літ.: Алісеєнко О. Про худ. функцію картини ренесансного художника в романі А. Мердок "Приємне і благе" // Ренесансні студії. — Запоріжжя, 2002. — Вип. 8; Алісеєнко О.Н. Особливості художнього простору та часу в романі А. Мердок "The Nice and the Good": Дис. ... канд. філол. наук. — Дніпропетровськ, 2001; Аникин Г. В. Совр. англ. роман. — Свердловск, 1971; Ивашева В. В. Эпистолярные диалоги. — Москва, 1983; Ивашева В. В. Судьбы англ. писателей: Диалоги вчера и сегодня. — Москва, 1989; Михальская Н. П., Аникин Г. В. Англ. роман 20 века. — Москва, 1982; Павличко С. Айріс Мердок: Мистецтво проти теорій чи осягнення теорії? Айріс Мердок: Мистецтво в пошуках добра // Павличко С. Зар. л.-ра. Дослідження та крит. статті. — К., 2001; Урнов М. Айрис Мердок: Л.-ра и мистификация // Вопр. л.-ры. — 1984. — № 11.

М. Воропанова



МЕ́РЕДІТ, Джордж (Meredith, George — 12.02.1828, Портсмут — 18.05.1909, Боксгілл) — англійський письменник.

М. увійшов у історію літератури як продовжувач реалістичної традиції класичного роману і, водночас, як один із творців соціально-психологічного роману нового часу. Відданість англійській сатиричній традиції (Ч. Діккенс, В. Теккерей) поєднується в М. з пошуками нових шляхів розвитку роману та нових принципів художньої образності. Його психологічна проза набуває яскраво вираженого інтелектуального характеру; для романів М. властиві трагічне начало та гірка іронія, за своєю структурою вони тяжіють до драматичних жанрів — комедії та трагедії. М. проявив себе не стільки як майстер оповіді, скільки як майстер створення характерних своєю драматичною напруженістю сцен, зміна яких і становить основу руху та розвитку дії в його романах. Найвідоміші з них — *"Випробування Річарда Феверела"* ("The Ordeal of Richard Feverel", 1859), *"Івен Гаррінгтон"* ("Iven Hurrington", 1860), *"Емілія в Англії"* ("Emilia in England", 1864), *"Рода Флемінг"* ("Rhoda Fleming", 1865), *"Вітторія"* ("Vittoria", 1867), *"Пригоди Гаррі Річмонда"* ("The Adventures of Harry Richmond", 1871), *"Кар'єра Б'ючемпа"* ("Beauchamp's Career", 1875), *"Егоїст"* ("The Egoist", 1879), *"Один із наших завойовників"* ("One of Our Concqerors", 1891).

М. народився в портовому місті Портсмуті на півдні Англії. Його батько був власником крамниці, в якій торгував морським обмундируванням, а мати — дочкою корчмаря. Дитячі літа майбутнього письменника не були щасливими. Їх затьмарили раннє сирітство, необхідність жити в пансіоні, відчуження від рідного дому та нової сім'ї батька. Чотирнадцятилітнім підлітком М. поїхав з Англії: на гроші померлої матері його відправили у Німеччину, де в 1842–1844 рр. він навчався у Школі моравських братів у невеличкому прирейнському містечку Нейвід. Ці роки справили посутній вплив на юного М. Життя в Німеччині напередодні революції 1848 р. в атмосфері піднесення громадянських настроїв, у спілкуванні з однолітками — юнаками, котрі з'їхалися у Нейвід із різних європейських країн, дало чимало майбутньому письменнику. Особливе значення мало для нього

знайомство з німецькою літературою, передовсім із творчістю Й.В. Гете й Жан Поля. Вельми відчутним виявився вплив німецького романтизму, що позначилося на тематиці та специфіці колориту ранніх фантастичних повістей М. (*"Фаріна"* — "Farina", 1857).

Повернувшись в Англію, М. подався в учні до одного із лондонських адвокатів. Однак, значно більше, ніж юриспруденція, його вабила до себе поезія. У 1849 р. був опублікований його перший вірш, а в 1851 р. вийшла перша поетична збірка *"Вірші"*. Людиною, котра сприяла входженню М. у літературу, виявився Ч. Діккенс. Їхнє знайомство відбулося у 1849 р. і тоді ж у журналі "Домашнє читання", який видавав Діккенс, були опубліковані деякі вірші М. Ця зустріч двох письменників знаменна в контексті історико-літературного розвитку: вона сприймається як передання естафети старшим поколінням англійських реалістів новому поколінню, що ввійшло в літературу після революції 1848 р.

Поетичні твори М., і передовсім його поема *"Сучасне кохання"* ("Modern Love", 1862), — це ліричний щоденник, який відображає складну гаму глибоко інтимних почуттів, пов'язаних із драматично напруженими ситуаціями його особистого життя. *"Сучасне кохання"* написане під впливом тяжких переживань, що спіткали М. у його недовгому та нещасливому шлюбі з Мері Елен Нікколс, дочкою відомого романіста Т. Л. Пікока. Водночас, історія ліричного героя містить в собі й значно ширші узагальнення. М. пише про моральні муки людей, поєднаних узами шлюбу, але духовно чужих. Це поема про трагедію кохання у світі фальші та корисливості. Чимало віршів М. присвячені красі та величі природи, уславленню людини як вершини її творіння (*"Поеми та ліричні вірші про радість земного буття"* — "Poems and Lyrics of the Joy of the Earth", 1883). Язичницькі мотиви зливаються в поезії М. з відчуттям одвічного трагізму людського буття (*"Балади й поеми про трагедію життя"* — "Ballads and Poems of Tragic Life", 1887). Поетично цикли об'єднує мрія про гармонію, яка може бути досягнена при злитті в єдине ціле розуму та волі, інтелектуальних і фізичних сил людини.

Розпочавши та завершивши свій творчий шлях як поет, М. здобув визнання як романіст. За своє життя він написав 13 романів і кілька повістей, відгукуючись у них на події, що хвилювали його сучасників. Він звернувся до конфлікту між вікторіанською Англією та новим молодим поколінням (*"Випробування Річарда Феверела"*), розвивав тему жіночої емансипації, пов'язуючи її з темою боротьби за свободу батьківщини (*"Емілія в Англії", "Вітторія"*), відобразив волелюбні настрої, викликані подіями Паризької Комуни (*"Кар'єра Б'ючемпа"*), блискуче розкрив риси соціальної психології респектабельного англійського джентльмена, його егоїзм, боягузтво, святенництво (*"Егоїст"*), показав руйнівну силу егоїзму, його згубний вплив на особистість. М. використав поглиблений психологічний аналіз як спосіб осягнення та розкриття соціальних проблем. Ідейно-художні пошуки, естетичний ідеал М. визначили риси позитивного героя у його творчості. З особливою силою громадянські прагнення письменника виявилися в образі Невіла Б'ючемпа (*"Кар'єра Б'ючемпа"*).

Протягом багатьох років М. виступав як журналіст. Під час австро-італійської війни (1886) він був кореспондентом "Морнінг пост" у Венеції. Співчуття М. до учасників італійського визвольного руху відобразилося в романах *"Емілія в Англії"* та *"Вітторія"*. Важливу роль у житті М. відіграли його зв'язки з журналом "Фортнайтлі рев'ю" та його оточенням. Це було періодичне видання ліберального напряму, очолюване відомим літературним критиком Д. Г. Льюїсом. Журнал публікував статті з політичних, філософських, літературних проблем. Тут виступала зі своїми творами письменниця Дж. Еліот, у романах котрої першорядної ваги набула психологія особистості. Дж. Еліот була першою, хто дав високу оцінку раннім творам М. Вона писала про нього як про нового "поетичного генія" і вперше зазначила, що у творах М. відсутня "дидактична умисність у поданні моральних уроків".

Упродовж тридцяти років (1860–1890) М. виконував обов'язки літературного консультанта видавництва "Чепмен і Холл". Ця сфера його діяльності вельми посутня, вона залишила помітний слід в історії англійської літератури. М. мав можливість рекомендувати до видання твори авторів-початківців. Завдяки його сприянню вийшли друком перші романи Т. Гарді, Дж. Гіссінга й багатьох інших письменників.

У 1877 р. на основі прочитаної ним лекції М. написав *"Есе про комедію та використання духу комічного"* ("An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit"). Це естетичний маніфест письменника. Написаний у період розквіту його таланту, *"Есе"* синтезує двадцятилітній досвід романіста, узагальнює зроблені ним художні відкриття, містить судження про завдання та призначення мистецтва, про сатиру та гумор, про природу комічного, намічає шлях подальшого розвитку жанру роману. М. стверджує, що письменник має не лише спостерігати та зображати видиме, але й проникати у сутність явищ дійсності, "вміти розпізнавати закони існування". Йому допомагає в цьому творча фантазія, сила поетичної уяви. Мету мистецтва М. вбачав у викритті суспільних і моральних вад, у сприянні їхнього викорінення. Шлях до

осягнення цієї мети — у вивченні тих внутрішніх спонукань, які визначають вчинки людей, їхню поведінку. М. цікавить інтелектуальна сторона явищ. Він пов'язує комічне з інтелектуальним осмисленням дійсності, стверджуючи, що "філософ і комічний поет споріднені у своєму баченні життя". "Комічне,— пише М.,— це геній мудрого сміху", "чутливість до комічного є кроком уперед у розвитку цивілізації". Говорячи про комедію та подаючи у своєму есе історію її розвитку від Арістофана до XIX ст. включно, М. має на увазі не певний драматичний жанр, а "дух комічного", який він розуміє як особливу художню організацію життєвого матеріалу, цілком уживану в романі. Згодом, у передмові до роману *"Егоїст"*, М. визначає комедію як гру, що викликає роздуми про соціальне життя, й пише про те, що "комічний дух" народжений "соціальним розумом". Улюблені автори М. — Арістофан, Менандр, В. Шекспір, Й. В. Ґете, Ж. Б. Мольєр, М. де Сервантес, В. Гюго. Як романіст, М. формувався під впливом Ч. Діккенса, що відчутно у багатьох його творах.

У романі *"Випробування Річарда Феверела"* традиційну для англійської літератури тему становлення особистості М., слідом за Діккенсом, поєднав із критикою педагогічних систем, народжених у відриві від вимог життя; виступивши прихильником гуманістичних принципів виховання, М. протиставив їх утилітаристським концепціям, засудженим у "Важких часах" та інших романах Ч. Діккенса.

"Випробування Річарда Феверела" написано у формі "роману виховання". У ньому значною мірою присутній автобіографічний елемент. Негаразди особистого життя письменника, його невдалий шлюб, складні стосунки із сином Артуром — все це визначило напружено-драматичну атмосферу роману та деякі аспекти його сюжету. У романі оповідається історія входження в життя Річарда Феверела, котрий виріс під опікою свого батька — сера Остіна, що доклав усіх зусиль для того, аби виховати свого єдиного сина та спадкоємця у суворій відповідності із розробленою ним самим педагогічною "системою". Покинутий дружиною, сер Остін тяжко переживає її зраду, він щирий у своєму прагненні відгородити юного Річарда від підступного ошуканства жінок. Сер Остін, цей "учений гуманіст", як називають його в романі, штучно ізолює Річарда від людей, відгороджує його від злигоднів життя. Маєток Рейнем-Аббі перетворюється на своєрідний експериментальний плацдарм, де баронет Остін Феверел із властивим йому педантизмом і непогамовною ревністю провадить бій за "ідеальну людину", прагнучи зламати волю сина, приборкати закладені природою інстинкти і пристрасті. Виграти цей бій далебі не просто. Розумний, енергійний, сміливий і поривчастий, Річард із властивим його натурі життєлюбством, при всьому бажанні слідувати за порадами батька, не може змиритися з бездушністю його раціоналізму. Вбога "програма" сера Остіна заходить у неминучу суперечність з реальною дійсністю. Кохання Річарда до Люсі, що спалахнуло несподівано і яскраво, ламає штучні бар'єри, зведені сером Остіном. Недосвідченість Річарда стає однією з причин здійснюваних ним помилок, його наївність і незнання життя дозволяють негідним і низьким людям керувати його поведінкою, звичка підкорятися волі батька, побоювання образити його штовхають Річарда на невиправні за своїми наслідками вчинки.

Роман *"Егоїст"* — найвідоміший твір М. У ньому найяскравіше виявилося прагнення до драматизації роману, до втілення у ньому уявлень про комедію та комічне. Підзаголовок — "оповідна комедія" — вказує на зв'язок епічного мистецтва роману з драматичними принципами комедії. У центрі — образ баронета Вілобі Паттерна. Його характер вималюваний з особливою старанністю. Поглиблений психологічний аналіз стає способом осягнення соціальних проблем. Егоїзм Вілобі постає як риса соціальної психології. М. слідує принципу: в "індивідуальному" бачити прояв "соціального". У сатиричному світлі зображається снобізм марнославного аристократа, саме прізвище якого — Паттерн (pattern — "зразок") звучить пародійно. Святенник Паттерн, котрий розмірковує про мораль, виглядає смішним. Він настільки сповнений почуттям власної переваги над всіма іншими, що не помічає комізму своїх міркувань. "Я зовсім не вимагаю, щоб мені догоджали, — єдине, на чому я наполягаю, аби мене любили", — каже Вілобі. Однак всі конфлікти роману спричинені неприйняттям егоїзму Вілобі Паттерна навколишніми. Для психіки негативного персонажа властиве щось автоматичне; людське підміняється механічним. Важливу роль у типізації характеру Вілобі відіграє побутова деталь, що іноді набуває символічного значення, стаючи лейтмотивом роману. Так, важливою деталлю стає крихка порцелянова ваза, яка символізує побут салону та нетривкість стосунків поміж людьми. Вілобі визнає тільки світ бальних залів та салонів, зневажає простих людей, їхнє життя йому абсолютно чуже. Наречена Вілобі — Клара Мідлтон притримується інших поглядів, вона симпатизує тим, хто трудиться, захоплюється їхніми великодушністю та стійкістю. Егоїзм, душевна сліпота Вілобі відштовхують від нього Клару, котра вирішує порвати з ним і залишити Паттерн-Голл.

В історії англійської літератури творчість М. займає важливе місце. Його романи підготували з'яву творів Дж. Голсуорсі, соціально-побу-

тових романів Г. Веллса, романів Е. М. Форстера. Цікаві думки про роль М. в оновленні роману належать О. Вайлду, А. Беннету, Л. Стівенсону. Праці про життя і творчість М. належать перу Д. Б. Прістлі, Дж. Ліндсею. А. Беннет назвав М. першим романістом нового часу, котрий прийшов на зміну англійським письменникам XIX ст.

Тв.: Рос. пер. — Эгоист. — Ленинград, 1962; Испытание Ричарда Феверела. — Ленинград, 1984; Москва, 1990.

Літ.: Захаров В.В. Роман Джорджа Мередита "Эгоист" // Л.-ра и эстетика. — Ленинград, 1960; Михальская Н. Джордж Мередит и его роман "Испытание Ричарда Феверела // Мередит Д. Испытание Ричарда Феверела. — Москва, 1990.

Н. Михальська



МЕРІМЕ́, Проспер (Mérimée, Prosper — 28.09. 1803, Париж — 23.09. 1870, Канни) — французький письменник.

М. народився у Парижі, в сім'ї художника, послідовника Ж. Л. Давида, чий по-класицистичному суворий, лапідарний стиль справив неабиякий вплив на юнака. Не менший вплив справив на нього й передромантичний стиль "Пісень Оссіана"; зазнав він і нетривалого захоплення руссоїзмом. Ідеалом М. став В. Шекспір. Дружба зі Стендалем (від літа 1822 р.), ознайомлення з його трактатом "Расін і Шекспір" (1823—1825), відвідування літературного гуртка Делеклюза, де панував культ В. Шекспіра, ще більше посилили схиляння М. перед великим драматургом. У ці ж роки формуються політичні погляди письменника. Він був тісно пов'язаний з "доктринерами" — невеликою, але впливовою партією ліберального штибу, яка брала участь у підготовці Липневої революції 1830 р. і повалила режим Реставрації. Після революції М. отримав нагороди, посади у різних міністерствах. Найбільше значення мала його діяльність в якості інспектора історичних пам'яток, збереженню яких він віддав багато сил і енергії. Одначе скандал, що вибухнув у зв'язку з публікацією новели *"Арсена Гійо"* наступного дня після обрання М. у Французьку академію (1844), свідчив про те, що злиття політичних поглядів письменника, його соціальної позиції з офіційною ідеологією так і не відбулося.

У липні 1848 р. М. брав участь у придушенні повстання паризьких робітників. Суперечливість його поглядів, що наростала в період Липневої монархії, поглиблюється. Письменник негативно поставився до перевороту, здійсненого у 1851 р. Луї Наполеоном Бонапартом, але опинився у складному становищі: Бонапарт, котрий проголосив себе імператором Наполеоном III, одружився з дочкою близької подруги М. На письменника посипалися милості двору, його призначили сенатором. Зовнішній добробут спричинив духовну кризу, ознаменовану майже повним припиненням художньої творчості. Познайомившись у цей період з М., І. Тургенєв зазначав: "Схожий на свої твори: холодний, витончений, вишуканий, із сильно розвиненим почуттям краси й міри і з цілковитою відсутністю не лише якої-небудь віри, але навіть ентузіазму".

Періодизація творчості М. визначається двома історичними подіями: Липневою революцією 1830 р. та революційними подіями 1848 р., при цьому зміни обставин життя, політичних, соціальних поглядів координуються з перебудовою системи жанрів, розвитком художнього методу, еволюцією проблематики, стилю.

Успіх прийшов до М. з публікацією його першої книги — *"Театр Клари Ґасуль"* ("Théâtre de Clara Gazul", 1825). Вдавшись до містифікації, письменник видав збірку написаних ним п'єс за твори іспанської актриси. Прагнучи до експерименту з різними точками зору, він подвоює містифікацію, ввівши образ перекладача Жозефа Л'Естранжа, котрий коментує п'єси Клари Гасуль. Містифікація не мала на меті приховати ім'я автора. У деяких екземплярах книги був уміщений портрет М. у костюмі іспанки, багатьом було відомо, хто є автором п'єс. Використовуючи досвід іспанських драматургів XVII—XVIII ст., М. ніби вдавався до "жанрової гри", руйнував непорушність традиційної структури класицистичних творів.

Дуже сміливими були п'єси й за змістом. М. прямо заявив про свої атеїстичні, антиклерикальні погляди, хоча 1825 р. у Франції було прийнято реакційний закон про святотатство, що загрожував противникам церкви смертною карою. Немає пошани до церковників ні в Л'Естранжа, котрий оповідає біографію Клари Гасуль, ні в неї самої, сміливої, незалежної жінки. У комедії *"Жінка-диявол, або Спокуса святого Антонія"* ("Une femme est un diable, ou La Tentation de saint Antoine") інквізитори звинувачують дівчину Марікіту у зв'язках з нечистою силою. Але, охоплений пристрастю до Марікіти, один із інквізиторів, Антоніо, вбиває свого побратима та суперника в коханні Рафаеля. Земне торжествує над небесним. Утім, кохання зображається не в романтично піднесених тонах, а гротесково, як "африканська пристрасть", що спричинює вбивства, після яких слуга може сказати: "Пане! Вечеря подана і виставу закінчено" (*"Африканське кохання"* — "L'amour africain"). Автор на боці народів, які борються проти французького панування (*"Іспанці в Данії"* — "Les Espagnols en

Danemark"). Питання про права народів, переростаючи рамки "місцевого колориту", займе помітне місце у творах М.

У 1828 р. М. написав *"Жакерію"* ("Jacquerie") та *"Родину Карвахаля"* ("La famille de Carvajal"). Ці дві "драми для читання" дуже різні. У першій подається масштабне, не скуте умовностями французької сцени зображення повстання французьких селян у XIV ст., яке отримало назву Жакерія. М. долає романтичне розуміння шекспірізації, одним із перших розробляє реалістичні основи драматургії. В другій — доведений до абсурду мелодраматичний сюжет, що розгортається на умовному тлі екзотичної іспанської Америки. Тут є кинджал і отрута, спроба інцесту і батьковбивство, але все це — в іронічному тоні. Насмішка над мелодраматизацією, запозиченою від передромантиків романтичними драматургами, ніби доповнює нову концепцію драми, яку М. втілив у *"Жакерії"*. Тому видання 1828 р., до якого ввійшли обидві п'єси, слід розглядати як свідому спробу з двох різнопланових творів зробити цілісну книгу — знаряддя в боротьбі супроти відмираючих літературних традицій і штампів, за нову драматургію великого дихання, драматургію реалістичної орієнтації.

Жанр "драми для читання" дозволив М. у *"Жакерії"* набагато випередити драматургів, котрі писали для театру, у звільненні від умовностей, у розкритті справжніх механізмів, що керують історичним процесом та діями окремих особистостей. М. нікого не ідеалізує — ні вельможних феодалів, як це було заведено в класицистичних трагедіях, ні злидарів, ізгоїв на кшталт романтиків. Так, жорстокий барон Жільбер д'Апремон у сцені загибелі виявляє певне благородство, що викликає співчуття. Його донька Ізабелла, котра здається ідеальним, неземним створінням, не позбавлена аристократичного гонору. Історія Ізабелли завершується її цілковитим приниженням: вона змушена, згідно з власним уявленням про феодальну честь, просити Сіварда, котрий знеславив її, одружитися з нею.

Немає у М. і по-романтичному шляхетних розбійників. Отаман злодійської ватаги Перевертень за всієї його сміливості та винахідливості цілковито позбавлений етичного начала. Полишивши загін у небезпечну для повстанців хвилину, він тим самим прирікає їх на остаточну поразку та загибель.

Образ П'єра, закоханого в Ізабеллу, особливо підійшов би для втілення в ньому романтичного ідеального героя: виходець із низів, він збагнув душу поезії, любить свою прекрасну пані, він хоробрий, благородний, здатний на подвиг в ім'я любові. Та, взявши участь у повстанні, він виявляється ненадійним союзником селян і врешті-решт йде на відверту зраду їхніх інтересів, влаштовуючи втечу Жільбера, Ізабелли та інших феодалів із обложеного замку. Подібно до Жільбера, Ізабелли, Перевертня, П'єра, інші герої теж змінюють характер своєї поведінки, іноді по декілька разів, і залежно від цього змінюється їхня оцінка у сприйнятті читача.

У цій зміні немає авторського суб'єктивізму. Діями героїв керують соціальні обставини в їхній історичній динаміці та соціальна психологія персонажів. Тут виявляється нова — реалістична — настанова М. у зображенні суспільства й особистості. Звідси й нові принципи побудови сюжету: не доля окремої особистості, родини чи пари закоханих, а історія виникнення, розвитку, кульмінації та загибелі повстання — ось основа сюжету.

По-новому трактує М. і особистість вождя повстання. Ним стає священик брат Жан, чий характер, вольовий і лукавий, дратівливий і енергійний, глибоко розроблений драматургом. Брат Жан не схожий на романтичного героя, котрий вивищується над пасивним натовпом, він виражає народні інтереси в момент висхідного розвитку повстання та втрачає порозуміння із селянами в період розгрому Жакерії, і від цього залежить уся його особиста доля.

Письменник надає побудові своїх п'єс більшої гнучкості та різноманітності, аніж це було властиве драматургії попередніх періодів. М. широко використовує принцип вільної композиції, виражений у множинності точок зору, зруйнуванні стрункості умовної архітектоніки класицистичної драми, діалектичному поєднанні завершеності та незавершеності і т. д. Однак найзначнішим відкриттям М. є встановлення безпосередньої координації між будовою художнього твору і розвитком дійсності, яка стає предметом зображення у драмі. Побудова *"Жакерії"* найбільшою мірою відображає прагнення М. до безособовості, об'єктивності творчості. Письменник намагається створити враження, що не автор, а саме життя визначає будову твору.

У 1827 р. вийшла друком книга *"Гюзла"* ("Guzla") без зазначення автора. Імітація південнослов'янської поезії, зібраної та перекладеної французькою мовою анонімним фольклористом, була виконана настільки старанно, що містифікацію розкрили одиниці (серед них — Й. В. Гете), а пародійний характер — лише фольклористи, приміром, К.Форіель, чиї принципи видання та коментування народних пісень М. іронічно імітував. До книги ввійшло близько трьох десятків пісень, фрагментів, нотаток, з них декілька приписані народному співцеві Іакінфу Маглановичу, чий колоритний образ, що запам'ятовується, змальований в поданій на початку книги замітці про нього. Це, сказати б, новий, сербський Оссіан, як його й сприйняли читачі.

У передмові до видання *"Гюзли"* 1840 р. М. вдався до нової містифікації, представивши роботу над книгою як сущу дрібницю, з корисливою метою отримати гроші на реальну подорож країнами Адріатики, як данину романтизмові з його вимогою "місцевого колориту". Проте в майстерно скомпонованій автором мозаїці помітно проступає прагнення до "жанрової гри", іронія над романтичною фрагментарністю. Є в композиції *"Гюзли"* й прихована спрямованість: від вільної фантазії в історії життя неіснуючого співця, що відкриває книгу, до близької фольклорним першоджерелам пісні *"Кінь Хоми II"* ("Le cheval de Thomas II") і до введених згодом дійсних перекладів сербських пісень, тобто від містифікації, гри через іронію стосовно романтиків, які шукають у фольклорі або "простоту", або жахи про упирів і т. д.,— до справжніх народних джерел. І тоді стає очевидною щирість інтересу М. до дикуватої манери виконання іллірійських пісень (*"Замітка про Іакінфа Маглановича"* — "Notice sur Hyacinthe Maglanovich"), до історії слов'ян (*"Смерть Хоми II, короля Боснії"* — "La mort de Thomas II, roi de Bosnie"), їхніх звичаїв і повір'їв (*"Погребна пісня"* — "Chant de mort", *"Красуня Єлена"* — "La belle Hélène"), їхньої волелюбності (*"Чорногорці"* — "Les Monténégrins"). Письменник хотів проникнути у національну свідомість і психологію, у спосіб життя іншого народу та наблизити його своєрідну і зовсім не примітивну культуру до читача.

"Хроніка царювання Карла IX" ("Chronique du règne de Charles IX", 1829) — один із найкращих французьких історичних романів. У ньому М. "вживається" в психологію, звичаї співвітчизників, котрі жили у XVI ст. М. не прийняв тієї форми історичного роману, що її розробили романтики. Він і тут експериментує з жанром у пошуках оповіді, яка б найбільш адекватно відображала дійсність. У першому виданні книга називалася *"1572. Хроніка часів Карла IX"*, тобто слово "хроніка" стосувалося не назви, а підзаголовку, ніби визначаючи жанр твору. М. бореться із "романністю", наприклад, у відомому розділі 8 "Розмова між читачем і автором", де уриває романну оповідь задля естетичної суперечки. Такими самими є і фінальні фрази: "Чи втішиться Бернар? Чи з'явиться новий коханець у Діани? Це я полишаю на розсуд читачів, — таким чином, кожен із них отримає можливість завершити роман, як йому більше до вподоби". Упродовж усієї *"Хроніки"* триває прихована полеміка як з історичним романом В. Скотта, так і з "етичною" гілкою історичного роману, представленою В. Гюго та А. де Віньї.

М. не захоплює історичний процес сам по собі, як не хвилюють його й абстрактні моральні ідеї. Його цікавить "зображення людини". Погляд М. на людину історичний: "До вчинків людей, котрі жили в XVI столітті, не можна підходити з міркою XIX".

Крізь долю Бернара де Мержі проглядаються найзначніші події епохи, а протистояння католиків і гугенотів, що призвело до Варфоломіївської ночі та релігійних воєн, відображається в історії кохання цього протестанта до католички Діани де Мержі (кохання для М., на відміну від інших історичних романістів, не має незмінного, позаісторичного характеру, а набуває рис, властивих для зображуваної епохи). Те ж протистояння стає джерелом родинної трагедії де Мержі: брати Бернар та Жорж опиняються в різних таборах, і куля, випущена рукою Бернара, обриває життя Жоржа.

Історичні персонажі, в тому числі й король Карл IX, зображені письменником як приватні особи. М. сперечається з традицією, представленою в знаменитій трагедії М. Ж. Шеньє "Карл IX" (1789), у драматичній хроніці Ш. Ремюза "Варфоломіївська ніч" (1826), в історичних працях того часу — потрактовувати різанину гугенотів у ніч з 23 на 24 липня 1572 р. як наслідок ретельно підготованої змови. Не думки чи бажання окремих особистостей, а загальний стан національної свідомості, звичаїв народу визначає хід історичних подій — таким є висновок М., що засвідчує про розвиток письменником романтичного історизму в напрямі, який дуже близько підходить до реалізму.

М. звертається до жанру новели, в якому досягає найбільшої глибини та виразності. Новела як дуже динамічний жанр дозволяє проводити експеримент, випробовувати нові шляхи в мистецтві. У новелі М. вирішує складне завдання: через одиничну подію розкрити характер інших народів, інших епох. У листі до І. Тургенєва (10.12.1868) М. так пояснив свій метод: "Для мене немає цікавішого завдання, аніж якнайдетальніший аналіз історичного персонажа. Мені здається, можна добитися відтворення людини минулих епох способом, аналогічним до того, яким скористався Кюв'є для відновлення мегатерія та багатьох відмерлих тварин. Закони аналогії так само незаперечні для внутрішнього вигляду, як і для зовнішнього". Відтак, М. особливу увагу звертає на типізацію психології.

Поглиблення психологізму відобразилося на художніх прийомах, зокрема на заміні ролі оповідача. Якщо в ранніх творах за рахунок "жанрової гри" ("містифікації") та об'єктивної "вільної оповіді" письменник намагався ніби зсередини розкрити світ чужої свідомості, чужої психології (особливо це помітно в *"Гюзлі"* та *"Жакерії"*), то тепер з'являється постать оповідача-француза, котрий хоче проникнути в чужу йому

психологію ззовні, стараючись збагнути її природу й не відкидаючи того, що суперечить традиціям французів.

Так побудована новела *"Матео Фальконе"* ("Mateo Falcone", 1829). Вона починається з опису Корсики, її дивовижної природи і таких самих дикуватих, але сповнених своєрідно трактованої гідності звичаїв місцевих мешканців, котрих у цивілізованому суспільстві вважали б розбійниками. Оповідач розказує про Матео Фальконе як про чоловіка йому добре знайомого. Вибраний сюжет цілком руссоїстський: у життя "природної людини" проникає вплив, що розкладає звичаї цивілізованого суспільства. Десятирічний Фортунато, син Матео Фальконе, за годинника виказує жандармам місцеперебування переслідуваного ними чоловіка, котрого він до цього заховав, скоряючись неписаним законам корсиканців. Цей останній момент показує, що в основу твору покладено антируссоїстську тенденцію: не "природне чуття", а усталені звичаї визначають поведінку Фортунато, коли він рятує людину. Точнісінько так само Матео розстрілює власного сина (за те, що він цього чоловіка видав жандармам), керуючись моральними вимогами, які склалися історично, а не споконвічно властиві людям. Тому не випадково новела завершується реплікою Матео, що син помер християнином. Для нього важливо замовити заупокійну месу, аби все відповідало усталеній традиції. Почуття батька ніяк не виявляються, читач може їх домислити тільки з власного духовного досвіду (особливість психологізму М.). За збереження зовнішніх рис романтичного "місцевого колориту" у новелі домінує реалістична установка: соціально-історичні обставини формують триб життя, психологію, характери типових представників своїх народів.

"Взяття редуту" ("L'enlèvement de la redoute", 1829) — коротка новела, побудована як оповідь очевидця (можливо, Стендаля) про опір росіян при штурмі наполеонівськими військами Шевардінського редуту напередодні Бородінського бою. Об'єктом дослідження тут є незрозуміла для француза загадкова стійкість росіян, яку можна збагнути лишень через призму російської національної самосвідомості. Новела й написана в простодушно-оповідній, хоч і дуже стриманій, манері, що випередила "непарадні" описи боїв у "Пармському монастирі" Стендаля та "Війні і мирі" Л. Толстого. Та в стилі новели є своя загадковість: простота і "прозорість" мови приховують вишуканий звукопис, який перетворює новелу на своєрідну поезію в прозі.

1833 р. М. об'єднав твори 1829—1833 рр. у книгу *"Мозаїка"* ("Mosaïque"). Провідним структурним принципом стає мозаїчність, котра передбачає, що картина дійсності складається з дрібних уламків, кожен з яких забарвлений лише в один колір, передає якусь одну характерну рису, жест, душевний порух, зображає окрему подію тощо. Мозаїчність властива "Декамерону", а також численним циклам, похідним від нього. Але той світ, який мусить виникнути внаслідок складання уламків, у М. зовсім інший: у ньому немає гармонійності та впорядкованості, навпаки, все перебуває в русі, все непередбачуване, в кожній новій точці простору, в кожен момент часу можна зустріти іншу психологію, інші звичаї, іншу дійсність.

У реалістичних новелах 1833—1846 рр. М. нерідко звертається до мотивів ранніх творів. У *"Подвійній помилці"* ("La double méprise", 1838) розвивається думка *"Етруської вази"* про двоїстість життя світського товариства, про згубність, хай навіть слабкого, природного почуття для людини, не захищеної від суспільної опінії. У *"Душах чистилища"* ("Les âmes du purgatoire", 1834), де розробляється легенда про Дон Жуана, неважко впізнати автора *"Листів з Іспанії"*. У *"Венері Іллеській"* ("La Vénus d'Ille", 1837) використовується прийом "матеріалізації свідомості", як у *"Видінні Карла XI"*. Корсиканські звичаї, змальовані у *"Матео Фальконе"*, є предметом дослідження у новелі *"Коломба"* ("Colomba", 1840). Але твори стають масштабнішими, соціальний аналіз набуває все більш критичнішого звучання стосовно дійсності, особливої глибини досягає розробка характерів, логіка розвитку яких починає керувати рухом сюжету. Кожен персонаж М. — особистість.

Яскраво виписані характери знаходимо в новелі *"Арсена Гійо"* ("Arsène Guillot", 1844). Це помітне явище в літературі критичного реалізму. Критицизмом забарвлений аналіз святенництва пані де П'єн, причому властива для стилю М. іронічність тут знаходить точну адресу. Зовсім в іншому плані змальований образ Арсени Гійо, у минулому статистки Опери та утриманки, котра захворіла на сухоти й провадить злиденне існування. М. показує, що саме злиденність змусила її шукати собі коханців. "Я теж була б чесною, коли б у мене була така можливість", — каже вона "моральній" де П'єн, котра непомітно відбиває у неї, вмираючої, коханого Макса де Саліньї. М. посилює аналітичність сюжету, екстраординарна подія (спроба самогубства Арсени) тут не в кінці, а на початку новели, головна увага приділена розкриттю характерів. Високої майстерності М. досягає у використанні реалістичної художньої деталі. Новела завершується місткою деталлю. "Бідолашна Арсена! Вона молиться за нас", — дописано олівцем на могильному камені Арсени Гійо. Читач здогадується за цією деталлю про подальшу долю

героїв, про те, що де П'єн поєдналася з Максом всупереч власним настановам не мати коханців, з якими вона зверталася до Арсени.

Намагаючись укрупнити проблематику, характери, аналітичні можливості свого мистецтва, М. шукає певний універсальний, синтетичний жанр, який змінив би "жанрову гру", "вільну оповідь", "мозаїчність". Не вигадуючи нового терміна, він розробляє синтетичний жанр, що є перехідною формою від новели до повісті та роману. Це своєрідна подвоєна новела, або еліпс. Під еліпсом мається на увазі така структура художнього твору, в якій увесь зміст організується довкола двох прихованих або явних центрів, що є рівноправними та взаємодіють один із одним. Принцип еліпсності використовувався давно (приміром, у творчості В. Шекспіра), у XIX ст. він став жанроутворюючим принципом тієї перехідної форми, до якої звернувся М. У структурі новели мусить бути один центр, у романі — багато. Еліпсна новела розриває рамки одиничності, але зберігає лаконізм. Контрастність та рівноправність двох центрів дозволяють у самій структурі жанру закласти можливість для діалектичного розкриття життя в об'єктивному зображенні його суперечностей.

Зазвичай два центри в М. виникають із поєднання двох історій, одна з яких видається тлом для іншої. У *"Подвійній помилці"* історія короткого кохання Жюлі та Дарсі розвивається на тлі її захоплення Шатофором. У *"Душах чистилища"* історія родини дона Хуана, його захоплень і розкаяння поєднується з історією родини Охеда, яку дон Хуан звів. У *"Венері Ілльській"* історія статуї, що ожила, нашаровується на оповідь про Іспанію та її людність. Так само побудовані новели *"Коломба"*, *"Арсена Гійо"*, *"Кармен"*.

У новелі *"Кармен"* ("Carmen", 1845) письменнику вдалося створити один зі "світових образів", подібно до Дон Кіхота, Дон Жуана, Гамлета — образ Кармен, для котрої свобода дорожча за життя. Під впливом геніальної опери Жоржа Бізе (1875) Кармен давно вже сприймається як романтичний персонаж, а великі етнографічні описи, включені в новелу, витлумачуються як суто стилістичний прийом (для контрасту "вченої" оповіді з описом пристрастей Кармен і Хосе). Поміж тим, *"Кармен"* — вища точка в розробці письменником жанру еліпсної новели, і "етнографічне" облямування є не чим іншим, як другим прихованим центром структури твору, що визначає його реалістичну орієнтацію: Кармен цікавить автора не як виняткова особистість, а як носій типових рис, свідомості і психології циганського народу. Кармен покликана підкреслити його головні особливості, "фізіономію", розгадати його загадку. Трагічне зіткнення Кармен і Хосе — наслідок не лише їхніх індивідуальних якостей: у їхніх особах зіштовхуються два погляди на світ, властиві різним народам.

Під впливом опери Бізе у побутовій свідомості Кармен і Хосе асоціюються з іспанцями. Насправді ж, Хосе — баск, а Кармен — циганка, вони зближуються, зокрема, і на грунті спільної неприязні щодо іспанців. Але різниця в життєвому укладі басків з їхньою селянською, патріархальною мораллю та циганів, у моралі яких головне — поняття свободи, настільки велика, що пристрасне кохання Хосе та Кармен закономірно мусить завершитися катастрофою. У фіналі Хосе промовляє знамениті слова: "Бідолашне дитя! Це калес (тобто цигани) винні в тому, що виховали її так". Звідси об'єктивна манера оповіді, що втілила ідею: зрада, вбивство лише здаються наслідком сваволі виняткових пристрастей, тут не мелодрама, а трагедія, і не можна стати на чийсь бік, тому що це означало б засудження не особистості, а цілого народу. Поміж тим жоден народ не можна поставити над іншим, усі народи гідні рівної поваги.

В останнє двадцятиліття свого життя М. практично полишив художню творчість, переважно займався дослідницькою роботою та перекладами з російської мови. У пізніх новелах *"Блакитна кімната"* ("La chambre bleue", опубл. 1871), *"Джуман"* ("Djoumane", опубл. 1873) він повертається до традиційної одноцентрової структури новели з несподіваною розв'язкою, що походить від Бокаччо. Підсумковий твір М. — новела *"Локіс"* ("Lokis", 1869). Ця новела синтезувала головні тенденції творчості М. всіх періодів.

М. прихильно ставився до України. Про це свідчать, зокрема, листи письменника, а також його розвідки: нарис *"Українські козаки та їхні останні гетьмани"* (1854), де йдеться про життя, звичаї та побут запорожців, їхню боротьбу за визволення України, характеризується суспільно-політичний лад на Запорізькій Січі, який М. кваліфікує як військову демократію; дослідження *"Богдан Хмельницький"* (1863) з розгорнутою картиною буття українського народу в середині XVII ст. Окремі моменти історії України та її козацтва розглянув у праці *"Епізод з російської історії. Лжедмитрій"* (1853), а також у сюжетно пов'язаній з нею п'єсі *"Перші кроки авантюрника"* (1852), де відтворив життя Запорізької Січі. Творчість М. Гоголя, приятелювання з ним спонукали М. до вивчення української, російської та польської мов; він перекладав п'єсу "Ревізор", написав низку статей, у яких високо оцінив талант письменника. Цікавився творчістю Марка Вовчка, з якою був у приязних стосунках, робив спроби перекладу її творів, зокрема оповідання "Козачка".

Ряд творів М. переклали М. Константинопольський, В. Підмогильний, І. Рильський, М. Рудницький, С. Буда, М. Терещенко, Я. Кравець, Н. Гордієнко-Андріанова.

Тв.: Укр. пер. — Коломба. — [Харків], 1927; Кармен. — Харків, 1930, Всесвіт. — 2003. — № 5–6; Хроніка з часів Карла IX. — Харків — К., 1930; Жакерія. — Харків–Одеса, 1936; Твори. — К., 1940; Жінка-диявол, або Спокуса святого Антонія. — К., 1957; Карета святих дарів. — К., 1958; Випадок. — К., 1959; Рай і пекло. — К., 1959; Таманго. — Львів, 1966; Укр. козаки та їхні останні гетьмани. Богдан Хмельницький // Боплан Г. Л. де. Опис України. Меріме П. Укр. козаки та їхні останні гетьмани. Богдан Хмельницький. — Львів, 1990. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1963; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1983.

Літ.: Засенко О. Марко Вовчок і зар. л.-ри. — К., 1959; Кравець Я. У пошуках сусп. ідеалу // Всесвіт. — 1989. — № 12; Купчинський О. Проспер Меріме і його твір "Богдан Хмельницький" // Жовтень. — 1987. — № 8; Наливайко Д. С. Проспер Меріме і Україна // Всесвіт. — 1970. — № 9; Олійників О. Укр. дороги Проспера Меріме // За вільну Україну. — 1992, 19 листопада; Ранцова О., Лозинський І. Україна в творчій спадщині Проспера Меріме // Всесвіт. — 1961. — № 8; Фрестье Ж. Проспер Мериме. — Москва, 1987; Янковський Ю. Проспер Меріме. Життя і творчість. — К., 1976.

В. Луков



МЕ́ТЕРЛІНК, Моріс (Maeterlinck, Maurice — 29.08. 1862, Гент — 5.05.1949, Ніцца) — бельгійський письменник, лауреат Нобелівської премії 1911 р.

Будучи спочатку учнем єзуїтського коледжу, а потім католицького університету, він виявився далеким від політичних та соціальних проблем і рухів свого часу, брутальна сучасність викликала в нього непереборну відразу. Його творчість сильніше, ніж у когось із його сучасників, відобразила трагічне становище людини, котра опинилася віч-на-віч із часом, що втратив ясний смисл і тривкі закони. М. наприкінці XIX ст. зображав людину поза суспільними зв'язками, його цікавили винятково внутрішні, душевні порухи особистості, її сутність і ті моральні цінності, що здатні зберегти людину як особистість.

М. стверджував, що смисл явища відкривається у мовчанні. Слова безсилі навіть вказати на сутність. Підтекст, найнезначиміші, здавалося б, слова дають більше знання про світ, аніж розлогі міркування. Все у світі, вважав письменник, таємниця, найчастіше ворожа до людини. Фатум, що прибирає іноді форму смерті, скоряє собі всіх; спроби активно протистояти Фатуму (це слово він писав з великої літери) — безглузді. У *"Скарбі смиренних"* ("Le Trésor des Humbles", 1896) М. писав: "Я захоплююсь Отелло, але мені не здається, що він живе щоденним, сповненим величі життям Гамлета, в якого є час жити, тому що він не здійснює вчинків". І продовжував свою думку: "Стара людина, котра, сидячи в кріслі, просто чекає на когось при світлі лампи, або наслухає, сама того не відаючи, віковічні закони, що панують довкола нас, а чи витлумачує, сама не тямлячи того, що каже, мовчання дверей, вікон, тихий голос вогню... така занурена у безмовність стара людина живе насправді життям глибшим, аніж коханець... чи капітан, котрий здобуває перемогу...". Такий театр сам автор називав "статичним". Його попередником він вважав античний театр Есхіла.

Починав М. як поет. Його перша збірка віршів *"Теплиці"* ("Serres chaudes", 1887) вражала читачів своєю незвичністю: дивовижні поєднання образів, непізнаванне, що постійно виникає в самому тексті чи підтексті й стає головним змістом вірша. У *"Теплицях"* втілився настрій і зміст ранніх драм М., які зараховують до "статичного театру", або ж до "театру мовчання".

Першою була *"Принцеса Мален"* ("La Princesse Maleine", 1889), створена за мотивами казки братів Ґрімм "Дівчина Мален". Одначе казкові мотиви зазнають суттєвої переробки: таїна, невідоме, лихе; мовчання, що приховує непізнавані таємниці душі та світу, стають головним змістом твору. Наївна героїня казки Мален потрібна драматургові для того, аби показати людину, котра живе життям душі, нездатну протистояти злу, хоча вона й відчуває його присутність. Ця героїня опиняється першою в шерегу т. зв. "попереджених" у драматургії М., перед котрими відхиляється завіса таємниць світу, хоча вони самі їх розгадати не в змозі; попереджені — найчастіше молоді жінки, дівчата, діти чи старі люди, іноді незрячі. У шерехові листя, у плині хмар, у поривах вітру, у криках птахів вони можуть відчути наближення невідомої для них сили, що підкоряє собі життя людини.

Перша драма, як і перша збірка віршів, не знайшли читача і не розкуповувалися, але несподівано до Ґента приїхав лідер французьких символістів С.Малларме. Йому, вочевидь, був представлений молодий автор М., котрий невдовзі по тому надіслав поетові у Париж свою драму. Французькі символісти угледіли в ній співзвучні ідеї та образи, близьку їм філософію. Вже у 1890 р. М. став відомим, його порівнювали лише з Шекспіром. У травні 1891 р. у Парижі у театрі "Мистецтво" у постановці Поля Фора відбулася прем'єра п'єси *"Непрохана"*. М. став визнаним автором, зачинателем нового напряму в драматургії.

П'єси *"Непрохана"* ("L'Intruse", 1890) та *"Сліпці"* ("Les Aveugles", 1890), *"Там, всередині"* ("Intérieur", 1894) й *"Смерть Тентажіля"* ("La Mort de Tintagiles", 1894) сам автор зараховував до театру маріонеток. Смисл цього терміна щонайменше подвійний — М. вважав, що людину на сцені найкраще представить маріонетка, адже будь-який актор привнесе у свою гру надто багато особистого, його ж герої представляють людину загалом. Сам автор не визнавав сучасного йому літературного психологізму. Водночас, герої М. дійсно є маріонетками, оскільки вони не самі обирають свій життєвий шлях, але змушені скоритися невідомій і страшній силі, що існує поза людиною.

Театр раннього М. називають "театром очікування". Ситуації цих чотирьох п'єс дійсно відтворюють очікування. *"Сліпці"* є проекцією метерлінківської концепції світу і людини. Місце дії — острів, на якому знаходиться притулок для сліпих. Якогось дня всі вони були виведені за стіни притулку священиком. Священик несподівано помер, сліпі цього не помітили, хоча його труп знаходиться поряд із ними. Одноактова драма відтворює очікування сліпцями свого проводиря та їхні роздуми про те, що вони сприймають, жах через відчуття власної безпорадності та неможливість розпізнати те, що відбувається у світі. Це все людство, сліпе в моральному плані, яке втратило розуміння сенсу життя. При цьому М. показує, наскільки вбогими є самі люди: понад усе їх турбує те, що вони голодні, хочуть спати, бояться замерзнути. Дізнавшись, що священик помер, більшість із них передусім занепокоєні власною долею, співчуття до загиблого їм чуже. Їх не манить сонце, один із них стверджує, що вогонь від коксу значно приємніший за сонце.

Усі вчинки та міркування персонажів виявляють несамостійність та втрату ними істинних цінностей. Це люди, котрі не чують одне одного, тому майже всі вони повторюють свої запитання, звернені до інших. Знаменно й те, що глядач від самого початку бачить померлого священика поряд з розгубленими сліпцями: він незримий лишень для них. Таким є і людство, сліпе у своєму егоїзмі, у своєму нерозумінні світу, його найочевидніших явищ. Розмірковування сліпих супроводить наростаюче почуття жаху від того незримого, непізнаваного, але грізного, що наближається до них, зоставлених без поводиря. Серед усіх сліпців є один зрячий — немовля. Його підіймають і повертають в той бік, звідки чутно лячний для всіх шум. Драма закінчується реплікою автора: "Мовчанка. Потім лунає розпачливий крик дитини". Діти і старі зараховуються М. до попереджених, до тих, для кого відхиляється завіса таємниці: тут таїна майбуття вселяє в дитину жах. Безпомічним, недалеким, егоїстичним, нездатним збагнути світ і приреченим на страждання постає людство в драмі М.

"Непрохана" відтворює очікування в приміщенні, що знаходиться поруч із кімнатою породіллі. Батько, дядько, три доньки та дід очікують з'яви лікаря й звістки про стан здоров'я жінки за стіною. Батько і дядько — вони в тому віці, який М. вважає найнечутливішим до таємних порухів світу, — вважають, що нарешті можна заспокоїтися. Лише дід сповнений тривоги за свою доньку. Він неодноразово повторює: "Бувають миті, коли я менш незрячий, аніж ви". Це твердження значиме для розуміння концепції світу і людини у М. Передусім дід помічає незвичне довкруж: те, що риби пішли вглиб ставу, що лебеді злякалися когось, що звук коси пізно ввечері недоречний, що кроки невідомого чути поруч, що повіяло холодом і що прочинилися двері й хтось увійшов. Увійшла ж Непрохана, ніким не впізнана — Смерть. Вона забрала життя молодої жінки в сусідній кімнаті. Лише сліпий чоловік передчував це, та ще крик немовляти сповістив те ж саме. М. створює світ людей, що живуть своїм буденним життям, і незбагненний світ поза ними, сповнений загрози щодо людини. Тому трагічним є існування самої людини, приреченої на раптову смерть, неочікуване страждання, горе, втрати.

"Там, всередині" при відмінності зображуваних подій повторює ідеї *"Непроханої"* про приреченість людини на страждання, про неможливість передбачити те, що її очікує. Втопилася юна дівчина, її тіло несуть додому. Вісники нещастя випередили жалобну процесію і зупинилися коло вікна, де вони бачать звичну мирну картину — батько, мати загиблої, її сестри та брат не передчувають горя, що вже спіткало їх. Життя людини ніби роздвоюється: є те, що їй відоме, і те, що їй невідоме, хоча й існує. Це друге завжди трагічне, хоча й пов'язане з тією ж повсякденністю.

Після завершення цих драм, осмислюючи їхні проблеми та драматургічні форми, М. написав трактат *"Трагічне у повсякденності"*. Назва дуже характерна: саме про трагедії звичного, буденного життя писав драматург у своїх перших творах, де людина безсила, позбавлена здатності чинити спротив, де світ загадковий, де торжествує невідоме, вороже людині.

Остання з драм цього циклу — *"Смерть Тентажіля"* — вносить новий елемент у світосприйняття і драматургічну форму раннього М. П'ять її невеликих актів відтворюють боротьбу сестер маленького Тентажіля супроти злої королеви, котра замешкує у вежі та підкоряє всіх своїй владі. Зображення стану, процесу змінюється відтворенням опору, активності людини, котра зіткнулася з невідворотним лихом. Найвідваж-

ніша із сестер Ігрена заявляє, що не бажає жити в затінку вежі королеви, стверджуючи тим самим, що вона повстає проти її сваволі. Однак у цій драмі М. протест проти пануючого та всемогутнього зла виявляється даремним: Тентажіль гине, попри всі зусилля сестер і особливо Ігрени, котра зважилася на відкритий протест проти злостивої королеви. У фіналі, не подолавши її, Ігрена заявила: "Чудовисько! Чудовисько!.. Я на тебе плюю!.." Серед символів драми одним із провідних, як і в попередніх, є символ дверей, що відокремлюють Тентажіля від сестер і які безуспішно намагається відчинити Ігрена. Однак статика виявилася порушеною — відтворення очікування перейшло в показ протесту, хай ще невдалого, любові супроти зла. М. починає усвідомлювати вичерпаність можливостей статичного театру.

Те, що закони "театру очікування" досить суворі, не дають простору творчій уяві та не завжди можуть розкрити авторські ідеї, драматург розумів уже й раніше, оскільки 1892 р. створив п'ятиактову драму *"Пелеас і Мелісанда"* ("Pelléas et Melisande"), де наявний розвиток сюжету та конфлікту, щоправда, за відсутності глибоких психологічних характеристик персонажів, котрі являють собою певні загальні типи поведінки людей, приналежних до категорії посвячених, і людей буденної свідомості. Старий Аркель говорить про Мелісанду: "Це була маленька таємнича істота, істота, як усі". Таких "істот", як усі, відтворює М. у драмі, дія якої тепер відбувається в умовному місці, означеному словом "замок", "парк". Історичний час теж не має певних координат. Цим підкреслюється універсальність роздумів автора, універсальність тих законів, що керують життям людей. Замок, парк, море, ліс, шум бурі і таємничі водойми, в яких не видно дна, а також страшні підземелля, де не вивітрюється трупний запах, що пробивається назовні та руйнує фундамент самого замку, — це той умовний світ, страшний у своїй непізнаності, в якому не стільки живуть, скільки гинуть персонажі драми. Над усіма владарює Фатум: Голо покохав Мелісанду, зустрівши її випадково в лісі біля озера, Мелісанда втекла від Фатуму, суть якого вона не може пояснити, Фатум не дав Пелеасові покинути замок, де він боявся покохати Мелісанду; Фатум же призвів до загибелі слабку, маленьку беззахисну Мелісанду, котра померла від ранки, що не могла б убити й голуба, а також ніжного та поетичного Пелеаса, сильного та суворого Голо. Люди не самі вибирають свої шляхи в житті, а Доля скеровує їх.

Мелісанда залишає по собі свою новонароджену доньку, про котру Аркель скаже: "Вона тепер мусить жити замість матері... Тепер черга цієї маленької дівчинки..." Слова багатозначні: усе в цьому світі повторюється, скоряючись незримому та невблаганному Фатуму. Тема Фатуму посилюється образом стада, що двічі з'являється перед очима персонажів. Спершу про нього скаже Голо: "Вони плачуть, немов заблукані діти, ніби вони вже передчувають ніж різника..." А потім їх побачить маленький син Голо, пожаліє їх, здивується, чому вони такі налякані, чому деякі з них намагаються повернути назад, запитає в пастуха, чому вони замовкли. Пастух, "котрого не видно", як зазначає ремарка, відповідає: "Тому, що це не шлях до хліва..." Незримий пастух із його страшним поясненням ще сильніше визначить тему долі, яка тяжіє не лише над стадом, але й над усіма людьми.

З драмами про реальний світ цю п'єсу зближує тема підвладності всіх злому Фатуму, тема безсилля людини перед Фатумом. Тут є рух, є розвиток подій, але сприймається він як поетичний і водночас трагічний сон. Не випадково драма стала оперою, музику до якої написав композитор-імпресіоніст К. Дебюссі. Музичність усіх сцен створюється сповільненістю розгортання подій, повторами, барвистістю описів місця дії, котрі змушують говорити вже про елементи неоромантизму в символістській драмі М. Специфічною особливістю стилю цієї драми, як і всіх попередніх, є слова, іноді неодноразово повторювані, які не несуть у діалозі функції повідомлення чи розвитку дії, є начебто зайвими, але саме в них ніби прорикається та таїна життя, яка буде представлена в самому творі. Так, у першій дії Мелісанда й Пелеас кілька разів скажуть, вказуючи на море: "Великий корабель", "Корабель увійшов у смугу світла", "Це чужинецький корабель", "Це корабель, який привіз мене сюди" (двічі повторено!) Спершу він схований у тумані, але згодом Мелісанда зауважить: "Навіщо він відпливає?.. Його вже майже не видно... Він, можливо, зазнає катастрофи..." У цих словах начебто випадково відкривається невідоме для людей майбуття, заховане в них самих, яке інтуїтивно ними сприймається, але до їхньої свідомості не доходить. Саме це і є, за М., трагедією людства, не здатного збагнути себе, своє призначення, свою долю. Те, що властиве людській інтуїції чи, як іноді говорив М., інстинкту, далеко не завжди підноситься до рівня усвідомлення, думки, умовиводу. Людина приречена, за М., на блукання у світі непізнаваного.

"Аглавена і Селізетта" ("Aglavaine et Sélysette", 1896) близька за типом зображення світу і людини, за проблематикою до *"Пелеаса і Мелісанди"*. Тут теж немає конкретного часу, місце дії теж умовне — то замок, то сад біля нього. Так само незмінна сповільненість руху подій: символіка дверей, звична для М., поєднується з уже

згадуваною символікою вежі. Тут теж є любовний трикутник, але тепер це дві жінки й один чоловік. Різниця в тому, що одна з жінок, котра руйнує родинний світ — Аґлавена, розумна, освічена й велемовна. Аґлавена, згідно з теорією М., постійно апелює до мовчання. "Ми чекаємо, аби заговорило мовчання", — неодноразово скаже вона й почне досить докладно пояснювати, у чому ж сутність голосу мовчання. Саме Аґлавена, за словами Мелеандра, чоловіка Селізетти, "вміє об'єднати душі біля їхнього джерела". Одначе, показує М., саме Аґлавена виявляється найглухішою до голосу душі, до добра. Стара бабуся Селізетти не приймає мудрої Аґлавени, а старі люди завжди особливо чутливі в М. У двобої великодушності, коли Селізетта, яку всі вважають маленькою й слабкою, розуміє, що Мелеандр починає любити Аґлавену, а та кохає його, саме "маленька" Селізетта жертвує собою, кидаючись із вежі. При цьому вона так обставляє своє самогубство, щоб ніхто не здогадався про її намір: вона не хоче, аби щастя улюблених людей було отруєне розкаянням. Тільки перед смертю Селізетти "мудра" Аґлавена починає розуміти її дії. Складається враження, що М. сам іронізує над своєю теорією мовчання. Або це іронія над тими, хто сприйняв його ідеї тільки поверхово, не збагнувши їхньої сутності? Як і в *"Смерті Тентажіля"*, тут змальовано активність людини — "маленька" Селізетта виявляється здатною на рішучі дії в ім'я кохання. Якщо Іґрена не врятувала Тентажіля, то Селізетта змогла досягнути своєї мети.

М. починає переглядати свої позиції, людина стає у нього здатною протистояти жорстокому Фатуму. *"Аріана і Синя Борода"* ("Ariane et Barbe Bleu", 1896), як і перша драма, створена за сюжетом казки, цього разу — Ш.Перро і має підзаголовок *"Марне визволення"*. Тепер таїна, що стояла за всіма персонажами М., як щось грізне та непізнаване, втратила свою трансцендентальну сутність. Аріана, як і належить у казці Перро, відкриває заповітним ключем замкнені двері й опиняється в підземеллі, де зустрічається з усіма дружинами Синьої Бороди, котрі зникли раніше, а звуть їх так, як звали слабких, страждених героїнь М.: Селізетта, Мелісанда, Іґрена, її сестра Белланжера й Алладіна (персонаж з драми *"Алладіна і Паломід"* — "Alladine et Palomides"). Енергія і розум Аріани звільняють усіх дружин зі страшного підвалу: зовнішня сила може бути переможена відвагою й активністю людини, у ній самій джерело її свободи. Це особливо підкреслено фіналом. Коли зв'язаний Синя Борода втратив свою колишню владу, Аріана дає можливість дружинам стати вільними, але вони самі залишаються під владою Синьої Бороди. Причина їхньої несвободи — у них самих.

У книзі *"Заповітний храм"* ("Le temple enseveli", 1902) М. переглядає своє ставлення до становища людини у світі. Він бачить тепер, що істина неоднозначна (стаття *"Еволюція таїни"*). Вічна істина полягає в тому, що людина — нікчемна порошинка у Всесвіті; на цьому були побудовані попередні драми М. Та разом із тим, вважає тепер драматург, людина для самої себе — неповторна особистість, її життя унікальне. Ця істина не знищує, але додає людині активності, якої вона раніше була позбавлена. Така позиція змушує письменника зректися давнішого переконання, що слід зображати тільки загальнолюдське в психології. Тепер він прагне створювати психологічно індивідуалізовані характери.

У *"Монні Ванні"* ("Monna Vanna", 1902) дія відбувається в Пізі кінця XV ст. Місто перебуває в облозі, городяни голодують, надії на визволення немає. Ватажок ворожої армії Прінчівалле ставить зневажливу умову: він пошле в місто припаси, якщо молода і вродлива дружина Ґвідо Колонни, начальника пізанського гарнізону, монна Ванна прийде до нього в шатро у плащі, під яким на ній не буде одягу. Ґвідо різко заперечує: він любить свою дружину і не може допустити її та своєї ганьби. Але монна Ванна погоджується врятувати місто ціною власного безчестя. Її зустріч із Прінчівалле змінює все її життя. Вона йде до нахабного ворога, а зустрічає чоловіка, котрого знала в дитинстві, котрий без взаємності кохав її всі ці роки, але не смів наблизитися, оскільки був бідний і незнатного походження. Своєю поштивістю він розхитує її підозріливість та настороженість. Його кохання зустрічається з душевною тупістю Ґвідо Колонни. Ставлення монни Ванни до нього й чоловіка різко змінюється після того як Ґвідо відмовляється вірити в чистоту Ванни. Тільки рішучість сміливої жінки рятує Прінчівалле, котрому загрожує загибель і від тих, кому він служив, і від Ґвідо, котрий жадає помститися за гаданий злочин. Активність, сміливість, неординарність вчинків вирізняють героїню М. Романтична сила почуття, напруженість ситуацій поєднуються тут із властивим колишньому М. прагненням вивищити силу кохання та прозорливість старих людей (тут це батько Ґвідо — Марко Колонна).

"Чудо Святого Антонія" ("Le Miracle de Saint Antoine", 1903) — сатира на сучасний світ. Святий Антоній приходить у дім померлої багатої жінки в ту мить, коли її спадкоємці ще до похорону розмірковують, що зробити зі спадщиною. Тільки їхня робітниця жаліє свою пані та готова згодитися на її воскрешення. Наївність і доброта святого Антонія та простої жінки протиставлені егоїзмові й обачності ділових людей. Комічне переплітається з трагічним, чудеса здійснюються на наших очах і руйнуються самим

автором. У фіналі святого Антонія забирають у божевільню, але в читача чи глядача так і не зостається цілковитої впевненості в тому, що чуда воскрешення не було й що хирлявий старигань, котрого не могли зрушити з місця дебелі молодики, дійсно схиблений, а не святий. Майстерна композиція й авторський гумор, що переростає в сатиру, роблять цю драму справжнім шедевром, але вже зовсім іншого роду, ніж ранні п'єси; зі статичністю, таємницями, непізнаним та безсиллям людини М. прощається остаточно.

"Синього птаха" ("L'Oiseau Bleu", 1908) вважають одним із найкращих творів М. Це не повернення до символізму, а авторська інтерпретація цілої низки казкових мотивів, головна мета яких — розповісти про важкий шлях пізнання, про неминуче торжество розуму та добра. Уві сні діти дроворуба Тільтіль і Мітіль вирушають разом із Душею Світла на пошуки таємничого Синього Птаха. Їм доводиться долати численні перепони, зустрічатися з підступністю, ризикувати життям. Вони знаходять синіх птахів, одначе ті або змінюють колір у клітці, або гинуть у руках людини. Наприкінці подорожі діти повертаються до свого дому і бачать голубку, яка здається їхній сусідці справжнім Синім Птахом, адже справжнє щастя може бути тільки в реальності. Смисл казки в тому, що істинний Синій Птах — це символ вільного знання: тому веде дітей Світло, тому боїться їх Ніч зі своїми таємницями та жахами, тому й змінює забарвлення Синій Птах у клітці — без свободи розум гине. Тут більше немає туманної символіки раннього М., немає зловісного Фатуму, що чигає на людину. Цікаво розкривається думка про те, що людина в собі самій несе своє майбуття, але її свобода відносна, бо це майбутнє вкладене в неї ще до народження: Тільтіль і Мітіль потрапляють до ненароджених дітей, кожне з яких уже знає, ким воно стане в житті, що воно зможе здійснити. Казка барвиста та багатопланова, щедра на думки та добрі діла персонажів. Цей твір звернений одночасно і до дорослих, і до дітей, саме тому він і по сьогодні не сходить зі сцени.

Театр М. після 1918 р. змінив свій характер, зближуючись із неоромантичним чи реалістичним, але втрачаючи при цьому всю свою оригінальність. Вік автомобіля (сам М. був вельми сміливим автомобілістом) вже не сприяв з'яві творів статичного театру.

М. важко переживав початок Першої світової війни. Її жорстокість, руйнацію всіх гуманістичних цінностей, озвіріння загарбників він зобразив у романтичній драмі *"Бургомістр Стільмонда"* ("Le Bourgmestre de Stilmonde", 1919), де істинну людяність проявляє вже немолодий бургомістр, котрий жертвує собою, аби врятувати від смерті невинного, а також жителів ввіреного йому міста — від розстрілу. *"Сіль життя"* ("Le Sel de la Vie", 1919) відтворює той самий конфлікт гуманізму та жорстокості на війні і викриває пиху расистів — німців, що стверджують вищість їхньої раси над іншими, виправдовуючи у такий спосіб розпочату ними війну.

З М. пов'язане народження нового театру, де головна увага зосереджена на складному та прихованому душевному житті. Зовнішня дія замінена внутрішньою. Відкриття М. виявилися важливими для драматургів наступного покоління.

Поезії М. відомі в Україні з 1899 р. завдяки перекладам П. Грабовського. Леся Українка першою звернулася до драматургічної спадщини М., переклавши 1900 р. драму *"Неминуча"*; у статті "Утопія в белетристиці" використала, попередньо переклавши, філософське есе М. *"Оливне гілля"*. У різні часи окремі твори М. перекладали М. Вороний, М. Терещенко, М. Рильський, Є. Тимченко, М. Загірня, Н. Кобринська, М. Антонюк, П. Долина, В. Миляєв, Ф. Крушинський, Н. Андріанова, І. Ставничий. В основу поеми "По дорозі в Казку" Олександра Олеся (1908), за свідченням П. Филиповича, покладено сюжет драми М. *"Сліпці"*. За мотивами *"Синього Птаха"* І. Кочерга написав драму "Пісня в келиху" (1910). Про творчість М. писали І. Франко, О. Кобилянська, В. Стефаник, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, Ю. Кміт, М. Євшан, О. Білецький, М. Рильський, М. Семенко, О. Кульчицький, М. Вороний, К. Трочинський та ін. Підтекст п'єси М. *"Смерть Тентажіля"* досліджував Я. Мамонтов. П'єси М. *("Синій Птах", "Монна Ванна")* йшли в ряді українських театрів.

Тв.: *Укр. пер.* — Глибоке життє // Світ. — 1906. — Ч. 1-3, 5; Сліпці. — К, 1907; Монна Ванна. — К., 1907; В середині. — К., 1908; Синьобородий і Аріяна, або Даремний визвіл. — Львів, 1913; Синя пташка. — К., 1918; Непроханий гість. — К., 1918; Чудо святого Антонія. Сатирична легенда. — К., 1919; Синя пташка. — К., 1965; [Вірші] // Сузір'я франц. поезії: Антологія. — К., 1971. — Т. 2; Неминуча // Українка Леся. Зібр. творів. — К., 1977. — Т. 6; Оливне гілля // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. — К., 1984; "Що се чути? О, се мрії..." // Грабовський П. Вибр. твори. — К., 1985. — Т. 1; [Вірші] // Рильський М. Зібр. творів. — К., 1985. — Т. 10; З "П'ятнадцяти пісень" // Вороний М. Твори. — К., 1989; [Вірші] // Орест М. Держава слова. — К., 1995; Синій птах. — К., 1997. *Рос. пер.* — Пьесы. — Москва, 1958; Разум цветов. Жизнь пчел. — С.-Петербург, 1999.

Літ.: Андреев Л. Г. Морис Метерлинк // Сто лет бельг. л.-ры. — Москва, 1967; Білецький О. В мастерской художника слова // Білецький О. Зібр. творів. — К., 1966. — Т. 3; Зингерман Б. И. Очерки

истории драмы XX в. — Москва, 1979; Кульчицький О. По дорозі в велику тайну (останній етап творчості Моріса Метерлінка) // Літ.-наук. вістник. — 1923. — № 1-2; Мамонтов Я. Основні принципи драматичної мови // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967; Нечуй-Левицький І. Укр. декадентщина // Нечуй-Левицький І. Зібр. творів. — К., 1968. — Т. 10; Рильський М. Слово перекладача // Рильський М. Зібр. творів. — К., 1986. — Т. 15; Українка Леся. Утопія в белетристиці // Українка Леся. Зібр. творів. — К., 1977. — Т. 8; Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. — Москва, 1973; Эткинд Е. Г. Театр Мориса Метерлинка // Метерлинк М. Пьесы. — Москва, 1958.

Г. Храповицька



МІЛЛЕР, Артур (Miller, Arthur — 17.10.1915, Нью-Йорк— 11.02.2005, Роксбері, шт. Коннектикут) — американський драматург.

Народився у єврейській родині вихідця з Австрії, фабриканта жіночого одягу. Після кризи 1929 р. становище батька, людини заможної, помітно похитнулося. Майбутній письменник, закінчивши у 1932 р. школу, не мав засобів, аби продовжити освіту, і близько двох років працював, віддаючи вільний час читанню.

Суспільно-політичні погляди М. формувалися в атмосфері "червоного десятиліття", ознаменованого підйомом робітничого й антифашистського рухів. М. був близьким у цей час до "лівих", стояв на радикальних засадах, що й визначило його безсумнівний інтерес до соціальних проблем. У 1934 р. він вступив у Мічиганський університет, де спершу спеціалізувався в галузі журналістики, співпрацював у газетах, а також робив перші спроби у драматургічному жанрі. Він займався у семінарі професора Кеннета Роу, котрий детально аналізував зі своїми студентами п'єси Г. Ібсена, розкриваючи перед слухачами особливості літературної техніки великого норвежця. З того часу Ібсен став митцем, котрий справив найвиразніший вплив на драматургічну манеру М. Згодом (у 1950 р.) М. навіть створив свою обробку драми Ібсена "Ворог народу" для одного із нью-йоркських театрів: вона звучала гостросучасно на тлі холодної війни, що саме розпочалася.

Наприкінці 30-х рр. М. співпрацював з деякими "лівими" театральними об'єднаннями, зокрема з Федеральним театральним проектом, з об'єднанням "Ґрупп тіетр". У роки Другої світової війни М. працював на верфі у Брукліні, пробував себе на радіо, звертався до репортажу і видав книгу, складену з інтерв'ю, взятих у вояків: ***"Ситуація нормальна"*** ("Situation Normal", 1944). Одночасно вийшла і його перша відома п'єса *"Людина, котрій щастило"* ("Man Who Had All the Luck", 1944), в центрі якої автомеханік Девід Фрібер, котрий хоч і є чоловіком удачливим, але не відчуває себе щасливим, тому що навколишнім людям погано. У 1945 р. вийшов роман М. *"Фокус"* ("Focus"), що відобразив особистий досвід М. і який присвячений темі антисемітизму у США. Герой роману — чистокровний англосакс Лоуренс Ньюмен — починає носити окуляри, через що його зовнішність набуває семітських рис; він стає об'єктом принижень і образ з боку активістів профашистського Християнського фронту. Відчувши на собі всю ницість антисемітських упереджень, Ньюмен солідаризується з тими євреями, котрі стали їхніми жертвами.

Широкої слави зажив М. після публікації та постановки своєї п'єси *"Усі мої сини"* ("All my Sons", 1947). Спектакль, здійснений визначними режисерами Еліа Казаном і Гарольдом Клерменом в Коронет-театрі, витримав понад 300 вистав; крім того, прем'єри п'єси пройшли у Парижі та Стокгольмі, а на її основі був знятий однойменний фільм. У центрі п'єси — родинна драма фабриканта Джо Келлера, котрий під час війни постачав браковані деталі для літаків, що вартувало життя понад двадцятьом льотчикам, у тім числі і його власному синові Ларрі. Спритному Келлеру вдається уникнути правосуддя, спихнути провину на свого партнера Стіва Дівера, котрий отримав два роки ув'язнення. Від Дівера відмовляються навіть його діти, Енн і Джордж, котрі не повірили запевненням батька у власній невинності. Другий син Келлера, Кріс, котрий повернувся з війни, починає працювати на фірмі свого батька, вважаючи, що той не має відношення до цієї трагедії. Така "передісторія" подій. Розкриття таємниці Джо Келлера "підриває" зовні впорядкований побит родини промисловця. З'ясовується правда про Джо Келлера. Стає очевидним, що Стів Дівер був невинним. У фіналі Джо Келлер зізнається в усьому, збирається піти і розповісти про все прокурору, але потім вирішує за краще вчинити самогубство. У п'єсі звучить тема вибору, тема моральної відповідальності людини, актуальна для всієї творчості М.

Міжнародне визнання, величезний сценічний успіх прийшли до М. після постановок п'єси ***"Смерть комівояжера"*** ("Death of a Salesman", 1949), удостоєної Пулітцерівської премії. П'єса була наслідком високого натхнення, продемонструвала найкращі якості М.-митця: здатність до співчуття, новизну манери, психологічну проникливість, почуття гумору. Головний герой, 63-річний комівояжер Віллі Ломен, — складний, багатогранний образ, сповнений загальнолюдської значимості.

Оригінальна композиція п'єси. У ній переплелися минуле і теперішнє, реальний час і спогади героя; подібні "ретроспекції" дозволили М. відтворити основні віхи життєвого шляху Віллі Ломена. При цьому "зовнішній" сюжет охоплює всього близько 24 години. Три з половиною десятиліття трудився Віллі Ломен, вважав, що йому таланить, покладався на свою зовнішність та особистий чар. У цьому дусі він намагався виховати двох своїх синів, Біфа та Хеппі. Але насправді він перебував у світі ілюзій, уникав тверезо оцінювати суворі факти життя, а успіх, до якого він так прагнув, його оминув. Глядач зустрічається з Ломеном у ту гірку мить, коли той опинився без роботи, без надій.

Тематично п'єса неоднозначна, у ній акумулювалися різні проблеми. Доля постарілого Ломена — безумовне свідчення вразливості "американської мрії", віри в неминучість удачі у суспільстві рівних можливостей.

Але М. не спрощує проблеми, даючи зрозуміти, що Ломен багато в чому й сам винен у власному падінні, адже схилявся перед облудними ідеалами, займався лише тим, що продавав і перепродував, а не брав участі у творчій діяльності. Достатньо складна й родинна проблематика п'єси, що знайшла своє втілення у нелегких стосунках Ломена і двох його синів, Біфа та Хеппі. Родина Віллі фактично розпадається. Не знаходячи виходу, він вдається до самогубства, щоби близькі могли отримати страховку та врятуватися від розорення.

Гама емоційних відтінків, від трагічного до комічного, дала критикам поживу для різноманітних оцінок і тлумачень. П'єсу трактували як соціальну, сповнену антибуржуазного пафосу, як психологічну, як філософську, що ставить загальнолюдські проблеми сенсу життя, показує згубність ілюзій, які перебувають у конфлікті з реальністю.

М. вирізняють гострий соціальний зір і активна громадянська позиція. В основі його триактової п'єси *"Суворе випробування"* ("The Crucible", 1953), задуманої як своєрідна народна історична драма, — пропущені через призму художнього бачення реальні події, суд над "відьмами" у 1692 р. у Салемі, одному з головних центрів фанатичного пуританізму. Зміст п'єси склали перипетії процесу над фермером Джоном Проктором і його дружиною Елізабет, котрі стали жертвою обмови служниці Абігайль, закоханої у Проктора. В обстановці релігійної істерії Джон Проктор виявляє моральну мужність і почуття гідності. П'єса, насичена суперечками, зіткненнями точок зору в залі суду, сприймалася як твір актуальний, як своєрідна парабола, що містила прозорий натяк на Америку початку 50-х рр. Одна з кращих постановок п'єси була здійснена в Англії знаменитим Лоуренсом Олів'є.

Самотність людей, їхня неприкаяність — тема п'єси *"Спомин про два понеділки"* ("A Memory of Two Mondays", 1954), яка переносить глядача у 30-і рр., що залишили такий помітний слід у долі М. Ця п'єса склала своєрідну дилогію з іншою — *"Вигляд з мосту"* ("A View from the Bridge", 1954). У ній розкривається драма у родині робітника-вантажника італійця Едді Карбоне. У домі його оселяються двоє іммігрантів, котрі нелегально приїхали в Америку, Марко і Родольфо, далекі родичі його дружини. Це спричинює відверту нервозність Едді; він починає ревнувати свою племінницю Кетрін до закоханого в неї Родольфо, намагається переконати дружину в тому, що Родольфо насправді керується корисливими мотивами, бажанням отримати американський паспорт. І тоді Едді здійснює зрадницький вчинок: він телефонує в службу імміграції, після чого поліція заарештовує Родольфо. У цій п'єсі також відобразилася атмосфера маккартистського розшуку, коли виказництво стало однією із сумних прикмет суспільного життя.

На межі 50–60-х рр. М. став значною суспільною постаттю, чому, поміж іншим, сприяв і його другий шлюб зі знаменитою Мерилін Монро, що тривав близько п'яти років. У цей час він написав повість *"Неприкаяні"* ("The Misfits", 1960), перероблена потім на сценарій спеціально для М. Монро, однак фільм особливого успіху не мав. У 1956 р. драматург був викликаний у горезвісну Комісію із розслідування антиамериканської діяльності, де тримався з неабиякою гідністю. За відмову назвати імена знайомих комуністів був звинувачений у "неповазі до конгресу", оштрафований на 500 доларів та засуджений до місяця ув'язнення умовно. У 1958 р., однак, Верховний суд обвинувачення проти нього зняв. З 1965 до 1969 р. М. був президентом Міжнародного ПЕН-клубу, в якому, зокрема, вів роботу із захисту прав письменників, котрі зазнали реиресій в умовах тоталітарних режимів. Разом із своєю третьою дружиною, фотожурналісткою Інгеборд Морат, здійснив поїздку в СРСР, підсумком якої стала його книга *"У Росії"* (1969). У ній він різко критично оцінив адміністративно-командну систему, її ворожість щодо вільної художньої творчості.

Одна з найбільш вражаючих і одночасно складних за задумом — п'єса М. *"Після гріхопадіння"* ("After the Fall", 1964). Дія в ній, як зазначено в авторській ремарці, відбувається "у свідомості, у думках і пам'яті" головного героя, 50-літнього адвоката Квентіна, рефлексуючого інтелігента, що має в собі автобіографічні риси. У п'єсі, збудованій за принципом ретро-

спекцій, близькій до т.зв. "драми потоку свідомості", з'являються і зникають люди, котрі відіграли важливу роль у долі Квентіна.

Серед відомих творів М. — позначена антинацистською спрямованістю п'єса *"Це трапилось у Віші"* ("Incident at Vichy", 1964). У центрі її — психологічні колізії, пов'язані з арештом групи людей, захопленої під час поліцейської облави, спрямованої на виявлення і депортацію євреїв. Дія відбувається у 1942 р. у Франції, на території, що знаходилася під контролем колабораціоністського уряду Петена, котрий співпрацював із окупантами. У центрі іншої відомої п'єси *"Ціна"* ("The Price", 1968) — контрастні образи двох братів, носіїв різних світоглядів, котрі зустрілись після тривалої перерви у домі батьків, аби взяти участь у розподілі спадку. Історія однієї американської родини у пору важкої депресії 30-х рр. — тема п'єси *"Дзигарі Америки"* ("American Clock", 1980). Відгуком на події в Чехословаччині у 1968 р., на Празьку весну та вторгнення військ Варшавського Договору у країну в серпні того ж року стала п'єса М. *"Стеля архієпископа"* ("The Archibishop Ceiling", 1977). Його перу належить також автобіографія ("Time-bends. A Life", 1987). У 80-х рр. М. брав участь у радянсько-американських зустрічах письменників та в Іссик-Кульському форумі.

На відміну від свого видатного сучасника і багато в чому художнього антипода Теннессі Вільямса тяжів до занурення у глибини психології, М. більш розмисловий, логічний і схильний до соціально-політичної проблематики. Не цураючись використання модерністської театральної техніки, він залишається відданим реалістичному мистецтву. Продовжуючи традиції Ібсена, Дж. Б. Шоу, драматургів 30-х рр., стояв на засадах "ангажованого" митця, котрий активно впливає на свідомість глядачів, сприяє тому, аби "світ став досконалим". Надалі М. відійшов від дещо прямолінійної "проблемності" ранніх п'єс, будучи стурбований "вічними" темами, такими, як життя, смерть і сенс людського існування.

У 2000 р. вийшла друком книга М. *"Відгомони у коридорі"*, куди ввійшли різні твори, опубліковані у 1947–1999 рр. У 2002 р. М. була присуджена премія принца Астурійського, найпрестижніша в іспанському світі, яку називають "іспанською нобелівською премією". Помер драматург у віці 89 років внаслідок серцевої недостатності у своєму будинку в Роксбері.

У театрах України йшли п'єси М. *"Це трапилось у Віші"*, *"Смерть комівояжера"*, *"Вид з мосту"*.

Тв.: Рос. пер. — Пьесы. — Москва, 1960; Избранное. — Москва, 1999.

Літ.: Висоцька Н. "Істина в тому, що ми всі з'єднані між собою": Драматургія Артура Міллера. 1980–1990 // Всесвіт. — 2000. — № 9–10; Злобин Г. П. По ту сторону мечты. Страницы амер. л.-ры XX века. — Москва, 1985; Левидова И.М. Артур Миллер. Биобибл. указ. — Москва, 1961; Эйшискина Н. Артур Миллер // Совр. заруб. драма. — Москва, 1962.

Б. Гіленсон



МІЛЛЕР, Генрі (Валентайн) (Miller, Henry (Valentine) — 26.12.1891, Манхеттен, Нью-Йорк — 8.06.1980, Пасіфік-Пелісейдс, шт. Каліфорнія) — американський прозаїк.

М. належав до американського міжвоєнного покоління. Він народився у сім'ї нащадків німецьких переселенців. Закінчив школу, вступив у Нью-Йоркський університет, але вже через кілька місяців кинув навчання. М. перепробував чимало професій. У 1930–1939 рр. замешкував у Парижі, був європейським редактором американського журналу "Фенікс", а в 1939 р. перебрався у Грецію. Своєрідною одою цій країні стала книга дорожніх нотаток *"Марусійський колос"* ("The Colossus of Maroussi", 1941). У 1940 р. М. повернувся у США й облаштувався в Каліфорнії, де й помер.

Найвідоміші його твори — *"Тропік Рака"* ("Tropic of Cancer", 1934), *"Чорна весна"* ("Black Spring", 1936), *"Тропік Козерога"* ("Tropic of Capricorn", 1939) — написано й опубліковано спершу в Парижі. До США доходили лише окремі примірники творів, заборонених як порнографія. Вони й справді вирізняються повною сексуальною розкутістю, втім, до неї лише не зводяться. Уже в Каліфорнії М. написав об'ємну трилогію *"Милостиве розп'яття"* ("The Rosy Crucifixion"), яка складається із романів *"Сексус"* ("Sexus", 1949), *"Плексус"* ("Plexus", 1953) і *"Нексус"* ("Nexus", 1960).

Свій трудовий шлях М. розпочинав у телеграфній компанії, тоді ж заповзявся й писати. І коли бос, дізнавшись про творчу активність свого співробітника, недбало кинув, що молодика, напевно, непокоять лаври Гораціо Олжера, автора популярних і надзвичайно сентиментальних історій про те, як усе в Америці сприяє тим, хто активно прагне до багатства, отже, до щастя, Генрі М. пообіцяв: "Я дам вам Гораціо Олжера таким, яким він став на другий день після Апокаліпсису..." "Він прагнув писати так, аби витіснити Гораціо Олжера зі свідомості північних американців", — коментує дослідник.

"Чорна весна" — авторські спогади про дитинство та юнацькі роки, *"Тропік Козерога"* — про ранню нью-йоркську фазу життя. У *"Тропіку Рака"* йдеться про паризькі роки. Написана

від першої особи гранично щира, відверта, нервова і напружена сповідь бідного письменника-початківця, наділеного не лише інтелектом, а й вітальністю, переконаного (як будь-який типовий американець) у тому, що "найнепристойніше — це інерція". Америка існує у його спогадах як країна, затоплена прагматизмом і меркантилізмом. Утім, царина діяльності героя-оповідача в Парижі дуже обмежена (коректорство, час від часу уроки мови), переважно різноманітна, часто-густо хвороблива, суєтна, істерична самореалізація на етапі самопізнання у привабливому, але чужому світі, — те, що й виливається у сексуальну гіперактивність.

Не чужий, а органічний для героя світ культури. (До кращих творів Г. Міллера належить його нарис про А. Рембо). М. Пруст, А. Стріндберг, Т. Манн, Ф. Достоєвський, Дж. Конрад, Л. Толстой, В. Вітмен, Ф. Ніцше, Т. С. Еліот, Дж. Джойс... — ось справжній "контекст", у якому вільно дихає оповідач. Розкуте, іронічне, навіть підкреслено зосереджене на табуйованому, ненормативному, до того ж гіпертрофованому досвіді мистецтво М. водночас підкреслено елітарне, оскільки будується на розлогому культурологічному ґрунті, через алюзії, відкриті та приховані цитати, асоціації активізує культурний багаж читача. Контрастуючи з представленим шаром реальності, цей дискурс створює оригінальний, поліваріативний інтертекст, наближаючи твори М. до постмодернізму. Тож не дивно, що вони привертали увагу "бітників" — повоєнної генерації американських інтелектуалів.

Молоді інтелектуали збунтувалися проти "корсетної" постеліотівської літератури, культури; конформістської ідеології, моралі. Вони ринули у вир "життя", нічим не обмеженого, не регламентованого, розгульного і безцільного. Час, простір, форма і спосіб існування — все стало екзистенціальним, тобто існуючим у межах власної особистості та відчуття. Спільність була тільки добровільною, миттєвою, викликаною сьогоденним настроєм, примхою, фізіологічною потребою. Оргії, гулянки, шалена їзда дорогами Америки — так це виглядало зовні. Але ж не забуваймо, це була — на перших етапах — компанія здебільшого інтелектуалів. У пошуках нової філософії, яка би сприяла звільненню, самореалізації особистості, додавала сил протистояти державі та стверджувала сенс буття, "бітники" зверталися до дзен-буддизму, антиків, американських трансценденталістів. І водночас — до сучасних музичних ритмів. Бітники невідривні від джазової музики (згадаймо елісонівську теорію джазу як демократичної структури).

Сам напрям пошуку вказує на те, що бітники прагнули відмежуватися від політики, суспільства, держави, її норм, вад, злочинів. Як констатував тоді один із колишніх "лівих" Ірвінг Хау, "бітники" "страждають від психічного і соціального безладдя, і вони мають на це право, оскільки в американському житті є багато такого, що завдає болю". І. Хассан потрактував повстання "бітників" як протест проти тоталітарності держави. А М. зазначив найсуттєвіше: вони хочуть відгородитися від Америки атомної бомби, країни бізнесу та стандартизації.

Тв.: Рос. пер. — Нин, Анаис, Генри и Джун: Из несокращенного дневника. — Москва, 1997; Сексус. Тихие дни в Клиши. — С.-Петербург, 1997; Чёрная весна. — С.-Петербург, 2004; Тропик Рака. Тропик Козерога. Время убийц. Рассказы. — Москва, 2004; Плексус. Нексус. — Москва, 2004.

Літ.: Перле А. Мой друг Генри Миллер. — С.-Петербург, 2003; Deartborn Mary V. The Happiest Man Alive: a Biography of Henry Miller. — New York, 1991; Ferguson P. Henry Miller: a Life. — New York, 1991.

Т. Денисова



МІЛОШ, Чеслав (Miłosz, Czesław — 30.07.1911, с. Шатейняй, Литва — 17.08.2004, Краків) — польський письменник, лауреат Нобелівської премії 1980 р.

Чеслав М. народився у Кедайнському повіті Литви, у с. Шатейняй — маєтку його матері Вероніки. Першим враженням дитинства для майбутнього поета стала світова війна. Його батька, Олександра Мілоша, інженера з будівництва доріг і мостів, мобілізували у цій якості і йому довелося працювати на лінії фронту. Наприкінці 1917 р. Мілоші перебували у Ржеві, а на початку 1918 р. — у Юр'єві (тепер Тарту). Потім перебрались у Литву. У Вільно М. закінчив польську гімназію, а в 1929 р. вступив на гуманітарний відділ Віленського університету, перевівшись згодом на відділ права. У роки навчання він увійшов у віленське літературне угруповання "Жагари".

На 1933 р. припадає поетичний дебют М. — *"Поема про застиглий час"* ("Poemat o czasie zastygłym"). Від цієї *"Поеми..."*, у якій виразно прослідковуються найрізноманітніші впливи, поет згодом відмовиться, заявивши при цьому: "Мій перший поетичний том був... спробою самознищення і перетворення у людину "натовпу". Після отримання диплому права (1934) М. поїхав у Париж як стипендіат однієї з культурних фундацій, а після повернення влаштувався радіожурналістом (Вільнюс, Варшава).

Прикметною в аспекті творчого становлення стала наступна поетична збірка М. — *"Три зими"* ("Trzy zimy", 1936), яка дала привід твердити про "класицизм" М. Уже в цій книжці від-

чутний характерний для поета ліричний тон, зорієнтованість на загальнолюдську проблематику. Центральне місце у *"Трьох зимах"* займає катастрофізм — художній напрям, який вирізнявся метафізичними, релігійними та політичними пошуками. Попри мізерний наклад збірки (300 прим.) вона набула розголосу навіть за межами Литви.

Через рік М. переїхав у Варшаву, де його й захопила Друга світова війна. З перших днів окупації й аж до визволення країни поет був активним учасником польського Руху Опору (зокрема, уклав і видрукував на гектографі антологію "Нескорена пісня"). Роки окупаційного лихоліття не могли не позначитися на всьому подальшому житті і творчості М. Хрестоматійним став вірш *"Campo di Fiori"*, написаний 1943 р. у Варшаві, під час Страсного тижня, де зіставлення спалення Дж. Бруно у Римі на Площі Квітів і загибелі варшавських євреїв у палаючому повсталому гетто переростає у символ виняткової художньої сили. Не менш значимим у плані поетичного осмислення й узагальнення місця людини та митця у час воєнного лихоліття (і при цьому не менш трагічним) є вірш М. *"Втеча"*:

Як ми відходили з палаючого міста,
Як оглядалися на нього з далини,
Я мовив: "Хай наш слід трава покриє чиста,
Хай змовкнуть в полум'ї пророки-крикуни,
Хай мертві неживим розкажуть, що настало,
Зробити плем'я нам призначено — від зла
І щастя звільнене, те плем'я, що дрімало.
Ходім!" Земля вогнем відкрита нам була.

(Пер. Д. Павличка)

У 1945 р. вийшла друком поетична збірка *"Порятунок"* ("Ocalenie"), куди ввійшли вірші довоєнного і воєнного часу. Ця збірка, у якій органічно переплелися тема катастрофи, тема війни з її болем, вогнем, кров'ю та людським терпінням і "шатейняйські" спогади дитинства, збагачені ліричною іронією, значною мірою вплинула на весь подальший розвиток польської культури взагалі і поезії зокрема.

Після війни М. певний час працював у редакції краківського журналу *"Творчість"* ("Twórczosc"), згодом — на дипломатичній роботі у США та Франції. Коли стало зрозуміло, що на зміну гітлерівській окупації прийшла друга, радянська, поет вирішив залишитися на Заході, замешкавши спочатку у Парижі (1951–1959), а потім — у США.

Доеміграційний період творчості М. можна означити "періодом прози". У 1952 р. вийшла друком книга есеїстики *"Поневолений розум"* ("Zniewolony umysł") — докладний аналіз суспільно-політичної та культурної ситуації у тогочасній Європі та роздуми про розвиток культури в епоху ідеології. У повісті *"Здобуття влади"* ("Zdobycie władzy", 1953) на прикладі трагедії варшавського повстання 1944 р. М. розповів про природу та небезпеку тоталітаризму, що знищує в людині особистість, а в автобіографічній повісті *"Долина Ісси"* ("Dolina Issy", 1955) письменник згадує своє дитинство та рідну Литву. За книгу *"Захоплення влади"* М. був пошанований Європейською літературною премією і зажив слави на Заході.

У 1960 р. на запрошення університетів Каліфорнії письменник перебрався у США, де отримав посаду професора відділення слов'янських мов і літератур в університеті Берклі (Каліфорнія). Через десять років після приїзду він прийняв американське громадянство, а в аспекті творчості став визнаним світовим поетом. Окрім цілого ряду поетичних збірок (*"Король Попель та інші вірші"* — "Król Popiel i inne wiersze", 1962; *"Місто без імені"* — "Miasto bez imienia", 1969; *"Там, де сходить і заходить сонце"* — "Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada", 1974 та ін.), М. займався перекладами із польської і польською мовою В. Шекспіра, Дж. Мільтона, Ш. Бодлера, Т. С. Еліота та ін., писав численні есе, літературознавчі роботи і публіцистику, поміж яких слід виокремити ґрунтовне наукове дослідження *"Історія польської літератури"* ("The History of Polish Literature", 1969).

У 1980 р. М. був пошанований Нобелівською премією з літератури "за дохідливе змалювання незахищеності людини в сучасному світі... за твори, що збагачують нас невідомим раніше життєвим досвідом". Як цілком слушно відмітив Д. Павличко, "постать Мілоша виділяється на тлі найвидатніших польських письменників XX ст. як образ творця і мислителя, що поєднав мистецтво поезії з мистецтвом філософії".

Після соціально-політичних змін у Польщі у 90-х рр. М. повернувся на батьківщину, де замешкав у Кракові. Брав активну участь у літературному та суспільному житті країни. В останні роки поет мав проблеми з кровообігом. Помер у Кракові суботнього ранку 14 серпня 2004 р. у віці 93 років. Похований у монастирі отців-паулінів, що в історичному районі Кракова Казімеж.

Українською мовою окремі твори М. переклали І. Качуровський, Б. Чопик, Д. Павличко, Я. Сенчишин та ін.

Тв.: Укр. пер. — Поневолений розум. — Мюнхен, 1985; Поневолений розум: Уривки // Всесвіт. — 1991. — № 7–10; [Вірші] // Дзвін. — 1991. — № 11; [Твори] // Всесвіт. — 1993. — № 1; [Вірші] // 50 польських поетів: Антологія польської поезії у пер. Д. Павличка. — К., 2001; Придорожний песик. — Львів, 2001. *Рос. пер.* — [Вірші] // Новый мир. — 1991. — № 2; [Вірші] // Ин. л.-ра. — 1991. — № 5; [Вірші] //

Звезда. — 1992. — № 5–6; Поэты-лауреаты Нобелевской премии. — Москва, 1997.

Літ.: Бараньчак С. Передмова до "Поневоленого розуму" Чеслава Мілоша. Коротич В. Завжди існує можливість опору // Всесвіт. — 1991. — № 11; Британишский В. Введение в Милоша // Вопр. л.-ры. — 1991. — № 6; Британишский В. Собеседник века. Заметки о Милоше // Звезда. — 1992. — № 5–6; Британишский В. Родимое и вселенское в творчестве Чеслава Милоша // Лит. обозр. — 1999. — № 3; Глобачёв М. Двуединство таланта. О творчестве Чеслава Милоша, и не только о нём // Совр. худ. л.-ра за рубежом. — 1989. — № 4; Забужко О. Уроки Мілоша // Всесвіт. — 1993. — № 1; Лисенко Н. "Пам'ять — це наша сила" // СіЧ. — 2001. — № 6.

Б. Щавурський



МІЛЬТОН, Джон (Milton, John — 9.12.1608, Лондон — 8.11.1674, там само) — англійський поет.

М. — один із найбільших епічних поетів Англії, автор *"Втраченого раю"*, *"Історії Британії"*, памфлетист, захисник релігійних, громадянських і політичних свобод — народився в сім'ї нотаріуса та композитора Джона Мільтона. Здобув освіту у школі св. Павла, заснованій у XVI ст. Тут він зазнайомився з Діодатті Чарлзом, сином італійського протестанта, заприятелював з ним і присвятив йому дві чудові елегії. Подальшу освіту продовжив у Кембриджі, здобув у 1626 р. ступінь бакалавра, а в 1632 р. — ступінь магістра. Спочатку мислив себе священиком, готувався до прийняття сану, писав вірші, переважно латинською та італійською мовами, на релігійні теми.

Перша англійська поезія *"На смерть чудового дитяти"* (1628) була написана з нагоди смерті його племінниці Анни Філіпс. *"Святкова прогулянка"* та *"Ранок Різдва Христового"* (1629) написані з використанням барокової образності чудовими стансами, які засвідчили неабияку майстерність автора. У 1630 р. був написаний твір *"Пристрасть"*, а згодом пасторальні *"Аркади"*, представлені графині Дербі в Херфілді спільно з Г. Лоуесом, відомим англійським композитором, автором численних пісень. У 1631 р. з'явилися дві епітафії, присвячені кембриджському посильному Хобсону, *"Про Шекспіра"*, а також епітафія маркізі Вінчестерській. Його знамениті *"Життєрадісний"* ("L'Allegro") і *"Задумливий"* ("Il Penseroso"), присвячені описові радощів від занять медитацією, є попередниками медитативної лірики XVIII ст., зокрема "цвинтарної школи", відлуння цих творів відчутне в "Елоїзі та Абелярі" А. Поупа. Вони написані в Кембриджі, а також в Хеммерсміті, куди батько М. перебрався в 1631–1632 рр.

Закінчивши Кембридж, М. ще остаточно не вибрав собі фаху, вагаючись поміж саном священика і кар'єрою поета. У 1634 р. виходить його "Ad Patrem", що нагадало батькові про можливі альтернативи у виборі фаху. У 1634 р. М. за порадою свого приятеля композитора Лоуеса створив пастораль "Comus", яка була опублікована анонімно в 1637 р. Пастораль була поставлена в замку Ладлоу з нагоди призначення графа Джона Бріджуотера лордом-президентом Уельсу. Вочевидь, понад усе для означення жанру *"Комуса"* підходить пасторальна драма. Комус — ім'я язичницького бога, вигаданого самим М., він — син Бахуса та Цірцеї, заводить подорожніх у ліс і обертає за допомогою чаклунства на звірів. Одна дама, що заблукала в лісі, потрапляє в полон до Комуса. Брати, котрі її супроводжують, дізнаються про те, що трапилося, й отримують від доброго чарівника, перевдягненого пастухом, корінь рослини, який має визволити даму від чарів Комуса. Усі наполегливі спроби Комуса спокусити даму не мають успіху. Комус розуміє її перевагу. З допомогою богині ріки Северн Сабріни дама остаточно звільняється від чарів Комуса і повертається у замок Ладлоу в супроводі двох братів. Ролі в пасторальній драмі виконували донька М. Аліса та її молодші брати. Драма написана і білим віршем, і римованими восьмивіршами. У ній міститься величезна кількість християнських, язичницьких алюзій, тут присутня типово декоративна образність пасторалі, безпосередність і жвавість єлизаветинської драми та магічний чар спенсерівської "Королеви фей".

У 1635 р. М. переселився в Бакінґемшир, де продовжив свої студії італійської та класичних мов, приділяючи належну увагу і вивченню праць отців церкви. У 1637 р. він створив елегію *"Лісіди"* ("Lycidas"). Швидше всього, це пасторальна поема, присвячена пам'яті Едварда Кінґа, з котрим М. навчався у Кембриджі і котрий утопився, вирушивши на кораблі в Дублін. Як і М., Кінґ мав незвичайні поетичні здібності та виявляв зацікавленість до вивчення історії релігії. Хоча Кінґ не був близьким приятелем М., його загибель дуже вплинула на останнього, викликавши в його душі помисли про передчасну смерть, про марноту людських прагнень і шанолюбних бажань. Ця поема містить чимало суперечливих висловлювань і думок М., котрий, вочевидь, перебував у стані душевного сум'яття після сильного потрясіння. М. також страждав від неможливості втілити свої поетичні задуми.

Упродовж наступних тридцяти літ він не створив будь-яких значних творів, за винятком кількох віршів, написаних латиною та італійською мовами; сонетів, з яких варто згадати *"Про недавню різанину в П'ємонті"*, послань до Кром-

веля, Ферфакса, Вейна і композитора Лоуеса, з котрим співпрацював під час написання *"Комуса"* й *"Аркадії"*, та деяких своїх юних друзів. Протягом двох років М. жив за кордоном (1637–1639), переважно в Італії, де зустрічався з відомим голландським дипломатом та юристом Г. Гроцієм (1583–1645) і засудженим Г. Ґалілеєм, котрий перебував у вигнанні під Флоренцією. Ґроцій був голландським послом в Англії, писав трактати і навіть драми.

Як юрист, фахівець з міжнародного права, М. відомий своїм трактатом *"De jure Belli ac Pacis"*, опублікованим у 1625 р. Після повернення із закордонної подорожі М. цілковито присвятив себе заняттям зі своїми племінниками — братами Джоном і Едвардом Філіпсами. Обидва вони надалі тісно пов'яжуть свою долю з літературною діяльністю. Едвард Філіпс був автором філологічного словника англійських неологізмів (1658), літературних біографій сучасників; Джон уславився травестіюванням "Дон Кіхота", перекладами М. де Скюдері й Калпренеда. Саме тоді М. захопився ідеєю створення епічної поеми, присвяченої королю Артуру, про котрого він пише в епітафії Діодатті, який помер за час дворічної відсутності М.

Тепер М. зайнявся також і політичною діяльністю, доволі активно взявся за журналістику, опублікував низку памфлетів на захист єпископату, провадив диспут із єпископами Джозефом Голлом і Джеймсом Ашером. Д. Голл (1574–1656) здобув освіту у Кембриджі. Це видатна особистість, надзвичайно оригінальний літератор, котрий почав писати сатири на кшталт Ювенала та започаткував опис характерів, реформатор жанру проповіді. Д. Ашер (15881–1656) — ірландський єпископ, котрий написав ірландською мовою історію світу від його початку і до вигнання євреїв за часів імператора Веспасіана, що згодом вважатиметься джерелом авторизованого варіанту Біблії.

Публіцистика М. 40-х рр. відображає розмаїття інтересів поета. Один за одним з'являються памфлети М.: *"Ареопаґітика"* ("Areopagitica", 1644), *"Іконоборець"* ("Eikonoklastes", 1649), *"Захист англійського народу"* ("Pro Populo Anglicano Defensio", 1650). М. виступає супротивником монархізму та прибічником буржуазної республіки. В *"Ареопаґітиці"* вимальовується образ громадянина республіки, яким уявляє його собі М.: людина-борець, котра відважно обстоює свої переконання.

У 1642 р. М. одружився з дочкою рояліста Мері Поуел, з котрою розлучиться напередодні громадянської війни. У 1643 р. вийшов памфлет М. *"Доктрина й інститут розлучення"*, у якому він обстоював принцип необхідності духовної спорідненості подружжя, що зробило його ім'я одіозним і стало приводом для опублікування ним ще декількох трактатів на цю тему. Серед них варто згадати *"Тетрахордон"* — чималий твір, близько 110 сторінок. Тетрахордон — це чотириструнна грецька ліра.

У 1644 р. був опублікований трактат *"Про освіту"*, присвячений С. Гартлібу, німцеві з походження, котрий навчався у Кембриджі у 1621–1626 рр. і став приятелем М. У тому ж році в трактаті *"Ареопаґітика"* М. захищає свободу друку. М. мав на увазі не лише свободу преси, а й свободу проповідей незалежно від політичних переконань. У 1645 р. до М. повернулася дружина, якої він не бачив три роки. У нього народилися три доньки та син, котрий помер немовлям. На цей час у країні загострилася боротьба між пресвітеріанами й індепендентами. Після страти Карла I М. опублікував трактат *"Обов'язки правителів та уряду"* (1649), у якому доводив, що король не виконав своїх зобов'язань перед народом, а тому й заслуговував смертної кари за те, що зрадив своєму обов'язку і призвів свою Англію до громадянської війни. Він також стверджував, що народ має право скидати і карати тиранів, критикував пресвітеріан, котрі, на його переконання, становили серйозну загрозу свободі.

За республіканського уряду М. отримав пост латинського секретаря при Державній раді. У його обов'язки входило провадження справ і листування латиною. Увагу сучасників привернула відповідь, яку М. дав єпископу Годену — авторові книги "Портрет його найсвятішої величності у його самотності та медитаціях". Ця книга була опублікована після страти короля, і колишній монарх представлений у ній як особистість вельми достойна та видатна. Вступивши у суперечку з Годеном, М. писав про короля не як про великомученика, а як про зрадника. На захист короля виступив француз — лейденський професор Сальмазіус, котрий звинувачував М. в антимонархізмі, на що М. відгукнувся латинським трактатом *"Захист англійського народу"*. Цей трактат здобув М. європейську славу і водночас накликав на нього ненависть роялістів. У Парижі й Тулузі цей трактат було піддано публічному спаленню. У 1660 р. М. написав трактат *"Істинний і легкий шлях до створення вільної Співдружності"*, у якому він захищає республіканізм і намагається зупинити зростаючий вплив роялістів.

Важким був перебіг особистого життя поета: його перша дружина померла у 1652 р. Через чотири роки М. одружився вдруге, але й друга дружина його теж невдовзі померла. Від напруженої праці М. втрачав зір.

Після реставрації монархії М. довелося переховуватись від властей. Він був заарештований,

але завдяки втручанню впливових осіб його звільнили. М. взявся за написання поеми *"Втрачений рай"* ("Paradis Lost"). Відомо, що найперші начерки цього твору датуються 1642 р. Поема була завершена у 1663 р., однак питання про публікацію постало тільки у 1667 р. У 1671 р. була видана поема М. *"Повернений рай"* ("Paradis Regained") і в цьому ж році опублікована трагедія *"Самсон-борець"* ("Samson Agonistes"). За ними вийшла *"Історія Британії"* ("The History of Britain", 1670).

Різноманітними є поетичні жанри, що їх використовував М. у своїй творчості. Найбільше він полюбляв епітафії, послання друзям, сонети. Найкращий твір, написаний латиною, — епітафія Діодатті, про яку вже йшлося; серед інших послань варто згадати *"Old Patrem"* і *"Мансусу"*. Джіованні Батіста Манзо був близьким другом Т. Тассо і Дж. Маріно. Значну частину епістолярної спадщини М. становлять державні дипломатичні папери, які він писав, виконуючи обов'язки латинського секретаря. Їх було виявлено у 1743 р. Найбільший інтерес, на думку деяких дослідників, становлять послання, в яких відображено розправу над протестантами, вчинену за наказом герцога Савойського. Серед латинських прозаїчних творів, окрім проповідей, слід назвати трактат *"Про християнську доктрину"* (опубл. у 1825). Безумовно, *"Книга загальних місць"* М. містить чимало повчальних та цікавих думок про ораторське мовлення, різні жанри, його плани та заняття і є зразком сповідальної прози. Це — своєрідна пам'ятка невисловлених думок старого сліпого поета, котрий особливо пильно вглядався у свій внутрішній світ.

Успадкувавши кращі традиції античної ораторської прози, М. писав у складну драматичну епоху, шматовану громадянською війною та політичними роздорами. Послідовно обстоюючи ідеї індепендентизму, М. продемонстрував своє чудове знання ренесансної прози (Т. Мор і Ф. Бекон), біблійної оповідної традиції та неймовірну ерудицію в питаннях історії релігії. Він не був ортодоксальним християнином і радше притримувався аріанських принципів. Аріанізм — вчення лівійського священика, котрий жив у середині III ст. і реформував догму про Трійцю. Нагадаємо, що більшість варварів, які завоювали Римську імперію, за винятком франків, англів і саксів, були навернені у християнство аріанськими єретичними священиками, відтак, аріанська єресь була певним чином близька самому М., чим пояснюються численні відхилення від канонічної Біблії у *"Втраченому раї"*.

М. помер від нападу подагри у 1674 р. і похований разом зі своїм батьком в Сент Джайлз Кріпплгейт — соборі, що знаходиться в лондонському Сіті.

Особистість М. досі викликала чимало дискусій та пересудів. Частина істориків літератури, вочевидь, перебувала в полоні уявлень сучасників поета, котрі засуджували його за трактат про розлучення, деякі, ймовірно, стояли на інших політичних позиціях і критикували його за гострі випади проти короля та королівської влади, якщо вона не виконує покладених на неї народом функцій. Водночас, не можна відмовити М. у славі в нього на батьківщині. Він був визнаним майстром полемічної ораторської прози ще за життя. Його співвітчизники віддавали йому належне: Дж. Драйден створив ритмізований варіант *"Втраченого раю"* та проголосив поему М. "однією із найвеличніших, найшляхетніших і найпіднесеніших, які коли-небудь створили нація й епоха". У XVIII ст. М. виявився найвпливовішим поетом для медитативних ліриків, поетів "цвинтарної школи". Перед ним схилялися Д. Томсон, Ф. Купер, Е. Філіпс, Сомервіл. В. Блейк створив у 1804 р. поему "Мільтон", в якій оповідається про дух М., що зійшов на землю, аби врятувати Альбіон силою своєї уяви. М. особливо любили романтики, котрі цінували у ньому великого творця образу Сатани. У XX ст. М. зазнав дошкульних ударів моди та модернізму. Т. С. Еліот звинувачував М. у відсутності чуттєвості, витісненої начебто його книжною вченістю. Він також висловив критичне зауваження на адресу творця *"Втраченого раю"*, сказавши, що той писав англійською мовою як мертвою. Слід віддати належне тим критикам М. у XX ст., котрі, вочевидь, були знайомі з не менш гострими відгуками доктора Джонсона й Аддісона. Перший звинувачував поета в тому, що його англійська мова має чужу ідіоматику, а останній вважав, що англійська мова потонула під ваготою М. Однак суперечливі думки про М. зовсім не означають применшення його заслуг перед англійською літературою, а в світову літературу він увійшов як автор *"Втраченого раю"*.

"Втрачений рай" (1667) створювався не без урахування існуючих версій про гріхопадіння Адама та Єви, серед яких необхідно згадати драму Г. Ґроція "Вигнаний Адам". Водночас не можна не враховувати, що у ній виразно проступають складні та суперечливі катаклізми епохи, драматичні сторінки історії Англії, яка пережила страту короля, республіку, її падіння та реставрацію монархії. М., котрий брав активну участь у політичній боротьбі на боці індепендентів, не міг не виразити свого ставлення до найпомітніших учасників і вождів революції. Образ Сатани — один із найвагоміших здобутків поетичного генія М. — зазнає серйозної еволюції. Завойовуючи явні симпатії читачів, він іноді заходить у суперечність із намірами автора, що привів його врешті-решт до поразки та капіту-

ляції. Масштаби та глибина зображуваних зіткнень воїнства Сатани з легіонами ангелів вельми недвозначно відсилають до драматичних конфліктів сучасного М. суспільства, про боротьбу зі старим — патріархальним і рутинним, про нове, що пробивається у соціальній структурі, а також — і передовсім — про конфлікти в людській натурі.

"Втрачений рай" — епічна поема, що складається з 12 книг. Між іншим, згідно з початковим задумом, поема мала складатись із 10 книг, які потім були перетворені в 12, а в начерках і чернеткових нотатках М. перераховані релігійні та світські теми, пов'язані з британською історією. Останнє ще раз засвідчує на користь припущення, що в складній метафориці та художній образності поеми чимало ще не розгадано вченими, позаяк стосується конкретних історичних подій і осіб, а гадана релігійна проблематика "топить" усе інше.

У першій книзі поет, дослухаючись до голосу божественної музи, викладає тему твору: падіння людини, котра втратила послух і Рай, потім пояснює причину падіння, розповідає про Сатану, котрий прибрав подобу Змія і втягнув у бунт незчисленні легіони ангелів. Бог звергнув усіх бунтівників у пекло, і дія розпочинається з опису Сатани та його сподвижників, які лежать у киплячому озері, пригніченні поразкою, і обмірковують, як повернути втрачене. Сатана скликає своїх прибічників, заспокоює їх, пробуджує їхній дух і скликає раду. Палац Сатани-Пандемоніум виростає з мороку Хаосу. Найближчий помічник Сатани і його однодумець — Вельзевул. Сатана, як і раніше, зухвалий, він не розкаюється і впевнений, що "ще не все загинуло": збережений запал неприборканої волі, поряд із безмірною ненавистю, жадобою помсти. "І мужністю — повік не поступатись".

Вельзевул визнає мужність та відвагу Сатани і його здатність вести за собою полки сподвижників. Сатана вже у першій книзі виступає як нескорений, гордий, вольовий індивід, що прощається з блаженним краєм Раю та вітає лиховісний світ Пекла, який не тільки його не страшить, але й додає нових сил та впевненості у своїй перевазі. Характерно, що для надання переконливості силам Сатани М. використовує історичні приклади древніх боїв і сутичок, у яких брали участь лицарі та богатирі з усього світу, — всі вони не можуть дорівнятися силою та могутністю до диявольської армії.

Друга книга відкривається засіданням ради Сатани. Обговорюється питання, як повернути втрачений блаженний край. Молох виступає за відкриту війну, Веліал і Маммон сумніваються у необхідності воювати, оскільки у випадку поразки всіх чекає страшне випробування. Більш дипломатична та розумна промова Маммона, котрий так формулює мету війни: скинути Царя Небес чи повернути свої права. Успіх можливий, стверджує він, лише коли Випадок правитиме одвічною Долею, а Хаос судитиме їхню велику суперечку.

Сатана знову демонструє свої незвичайні здібиості, розум, підступність, обачливість. Він пропонує податися шукати спільників у новоствореному світі, де існує людина, улюблена Богом, спробувати з'ясувати, в чому її сила та слабкість, "як вірніш їх звести, вдавшись до обману чи сили". Зухвалий план Сатани викладений в ефектній промові та барвисто відтінений словами Вельзевула, котрий популяризує думки Сатани та вихваляє його задуми: "До меж піднявшись осяйних, удертись в небо за сприяння зброї союзної". Авторитет Сатани увесь час зростає, і від характеристики драматичними способами через монологи його і Вельзевула М. переходить до розширення функціональності оповідної лінії, що повідомляє про зверхність царственного Сатани. Сам по собі образ грішного у величі цікавий для естетики М., котрий намагався будувати свою епічну поему на яскравих драматичних контрастах, які підкреслювали б значимість того, що відбувається не лише у зовнішньому світі, але й головно — у внутрішньому. Сатана бере на себе важливу місію встановити контакт з цим світом людей, вирушає у дорогу та долає браму Пекла, пильновану Гріхом і Смертю. Закінчується книга прекрасною панорамою побаченого світу, який відкрився за межею Пекла, де відступає Хаос і починається Природа.

У третій книзі М. закликає небесне світло розвіяти вічну пітьму його власної сліпоти. Звернення до своєї сліпоти — лейтмотив поеми, що має, вочевидь, метафоричний смисл — неможливо зрозуміти й охопити весь сенс людського буття й існування Всесвіту. М. описує Бога, котрий бачить політ Сатани в напрямку до нового світу та провіщає його успіх, падіння та покару людини, підкреслюючи, що людина здійснить гріхопадіння з власної волі, вона цілком здатна протистояти спокусі. Бог-Син пропонує себе в жертву задля спокутування вини людини. Цю жертву Бог приймає і проголошує його Спасителем. Сатана досягає крайньої сфери Всесвіту, знаходить Лімб — "Рай дурнів". Він знаходить східці, які ведуть до Небес, потім летить до Сонця, що вражає його своїм сяйвом, і тут він знаходить чимало нового для себе. Принагідно М. розповідає про будову Всесвіту. Сатана прибирає поміж тим подобу юного Херувима та звертається до Урiїла з проханням показати йому місце перебування людини. Не

впізнавши Сатану в подобі прекрасного Херувима, Уриїл спрямовує його до Землі, принагідно розповівши про зміну дня й ночі та будову земної кулі. Сатана приземляється на горі Ніфат у Вірменії.

Книга четверта відкриває іншу грань характеру Сатани — його мучать сумніви та пристрасті, але врешті-решт він вирішує, що зло є благом, і вирушає у Рай. Гра пристрастей виказує ошуканця Сатану, котрий прибрав чужу подобу.

За ним вже давно пильно стежив Уриїл. Опис Раю вражає буянням усіх можливих барв та розмаїттям ландшафтів. Красу та пишноту природи описав не злостивий і гордий Сатана, а сам автор, котрий несподівано з'являється в оповіді. Сатана прибирає подобу морського ворона та сідає на найвище дерево. Спостерігаючи за Адамом і Євою та вражаючись їхньою величною красою, Сатана підслуховує їхню розмову про заборону куштувати плоди з дерева пізнання і вирішує скористатися цим приводом, аби спокусити їх. І Уриїл, котрий стоїть на варті, торкає списом Сатану, тим самим викривши його. Разом із Зефоном він кличе Гавриїла, котрий радить Сатані поглянути вгору і прочитати власну долю на небесах, щоб дізнатися, наскільки легкий і слабкий він у протиборстві.

Прикметно, що наодинці з собою і разом із своїми однодумцями Сатана — сміливий, гордий та сильний, навіть розміри його видаються іншими. Коли ж йому протистоять ангели та сили світла й порядку, він завжди принижений і завжди ремствуючи відступає.

Книга п'ята розпочинається з опису пробудження Адама, а потім і Єви, котрій наснився тривожний сон. Адам втішає її та заспокоює. Перш, ніж узятися за повсякденні труди, вони складають хвалу Богові. Рафаїл, посланий Богом, попереджує Адама про необхідність послуху та про близькість ворога. Вони обговорюють питання свободи волі, призначення, блаженства в Раю. Рафаїл на прохання Адама розповідає йому про те, як Сатана підняв бунт на Небесах і звабив усіх, крім Серафима Абдиїла, котрий протистояв, самотній, усім.

У книзі шостій ідеться про бій Михаїла та Гавриїла проти Сатани та його буйних орд. Битва жорстока, де кожен вождь був воїном, а воїн був вождем. У ході битви Сатана стогне "від смутку, сорому й злоби" та визнає, що принижено його пиху. Одначе Сатана збирає Раду та пропонує хитромудрий план використання пекельних машин та інструментів у битві, задля чого він бере з ґрунту Неба праречовини. У вирішальний момент битви Бог-Син вривається у сонмища ворогів і починає карати їх. Бурею вторгнувся він у лави супротивників. У несказанному гніві він зігнав їх до кришталевої стіни Неба, вона розверзлася, і в це провалля провалились усі вороги.

Сьома книга відкривається звертанням М. до Уранії, музи астрономії, що цілком зрозуміло, адже далі йтиметься про створення світу. Водночас цей ліричний відступ засвідчує, що М. не завжди дотримувався жорстких правил класицизму й урізноманітнював монологи дійових осіб своєю несподіваною з'явою та втручанням. Оповідаючи Адамові про чудеса творення світу за шість днів, Рафаїл розказує про створення людини на сьомий день і нагадує, що Смерть стане покарою за куштування забороненого плоду.

Три книги *"Втраченого раю"* займає оповідь Гавриїла. Він вдовольнив жагу пізнання Адама, аби той міг розказати про це нащадкам, але закінчує свою розповідь дозволом задавати запитання, звісно, в межах, підвладних людському розуму.

У восьмій книзі Адам запитує Рафаїла про будову Всесвіту, про небесні тіла та їхній рух. Безсумнівно, у відповіді Рафаїла проглядаються елементи суперечки вчених, прихильників коперніковоі та птолемеївської систем. Потім Адам оповідає Рафаїлу про таїнства свого створення та про бесіду з Богом, в якій прославляє його діяння та просить створити йому подругу для духовного спілкування, оскільки "згода нетривка там, де є нерівність". Рафаїл і Адам обговорюють питання любові та сексу і доходять висновку, що високе кохання та духовна близькість дарують істинне щастя. Адам і Рафаїл прощаються, напучуючи один одного, майже як рівні. Рафаїл ніби вибачається перед Адамом, що йому слід припиняти бесіду та повертатись, а Адам висловлює йому вдячність за лагідність і прихильність.

Дев'ята книга знову починається відступом про трагічний характер оповіді, потім М. згадує Гомера та Верґілія. Сатана потай проникає в Едем і ховається в тілі Змія. Адам і Єва сперечаються про те, що слід працювати окремо, тоді вони більше встигнуть зробити. Єва особливо наполягає на цьому, і Адам погоджується. Змій зваблює Єву своєю мовою, попередньо намагаючись привернути її увагу незвичайно красивою грою свого тіла. Скуштувавши плід з дерева пізнання, Єва розмірковує про нерівність, яка розділяє її з Адамом, і вирішує, що Адам повинен розділити з нею і щастя, і біду. Життя без нього — не життя. Сцена Єви й Адама після того, як Єва скуштувала заборонений плід, — одна із найсильніших у поемі, оскільки передає складну гаму почуттів і переживань грішниці, її провину, яку вона відчуває, але намагається догідливо подати Адамові, її наївні докази про

нешкідливість плоду. Якусь мить їхня розмова ведеться на рівних, і тоді Єва й Адам вдаються до взаємних обвинувачень.

У десятій книзі автор розповідає про наслідки гріхопадіння. Бог посилає свого Сина засудити ослушників. Гріх і Смерть, що сиділи біля брами Раю, прокладають шлях від Пекла до новоствореного світу, оселі людини. Сатана повертається в Пекло та хвалькувато заявляє про свою перемогу. Але Сатана і його спільники перетворені на зміїв. Адам і Єва сумують через своє згрішення і вирішують молитвами та сповіддю перед Богом прохати в нього прощення.

В одинадцятій книзі мовиться, як Бог-Син просить за покаянних Адама і Єву перед Батьком. Той провіщає їм вигнання з Раю і посилає архангела Михаїла сповнити його волю. Михаїл повідомляє Адамові та Єві про вигнання їх із Раю і розповідає Адамові про смерть, яка може бувати в різних подобизнах, а потім говорить про майбутнє, про синів, один із котрих уб'є брата. Викладаючи історію людства, Михаїл вселяє в Адама віру у велич Господа і його діянь, говорить про нове покоління праведників.

У дванадцятій книзі йдеться про події, викладені у Новому Заповіті: про з'яву Месії, втілення, смерть, воскресіння та вознесіння Сина Божого, про стан церкви, її кризу до його другого пришестя. Єва, котра спала під час розповіді, під впливом приємних сновидінь прокидається покірною та спокійною. Відступ у розповіді передає стан Михаїла, котрий уподібнюється до мандрівця, що в полудень присів перепочити, хоча йому не терпиться швидше вирушити далі. Він розуміє, що Адам не може відразу збагнути все — минуле й теперішнє, загибле та воскресле. Просвітленість — стан, який характеризує всіх учасників останньої сцени. Адам і Єва полишають Рай із жалем, але умудрені досвідом і необхідністю бути покірними, страждати за правду та довіритися Всевишньому, ні на мить не сумніваючись у вірі: "для віруючих смерть — мов брама у життя".

Епічна поема М. засвідчила про його подиву гідну майстерність психолога, майстра в розкритті внутрішнього світу героїв, еволюції їхніх поглядів на світ, людину, Всесвіт. У ній поєднуються кращі зразки різних жанрів — філософської, релігійної, вченої поезії. Наявність різнорідних пластів оповіді, роль оповідача, котрий втручається у дію, яскрава, іноді химерна пишна образність в стилі рококо, майже жорстка карбована гостра структура гравюри, взаємозв'язаність різних описових і драматичних уривків роблять цю поему пам'яткою літературних стилів епохи, її найважливішим документом, адже в поемі М. можна добачати релігійні, політичні, наукові диспути, автобіографічні мотиви, все складне та суперечливе обличчя людини XVII ст., свідка грандіозних, воістину біблійних за мірилом катаклізмів.

"Повернений рай" — епічна поема М., яка складається з чотирьох книг, — була опублікована в 1671 р. Тема поеми — спокушання Христа в пустелі. Хоча ця поема є своєрідним продовженням першої, у ній тема спокуси вирішується, одначе, по-іншому. Христос протистоїть спокусі і тим самим повертає собі Рай. Змінюється образ Сатани: з масштабного величного ворога людства він перетворюється в "нещасного духа".

"Самсон-борець" — трагедія М., що, будучи вміщена разом із *"Поверненим раєм"* в одній книзі, склала своєрідну дилогію. Йдучи за традиціями Есхіла, Софокла й Еврипіда, М. одначе створює драму. Самсон змінюється в процесі розвитку дії — з переможеного, осліпленого чоловіка, котрий переживає свою ганьбу, він перетворюється в борця, котрий мстить за власне приниження, гине разом зі своїми ворогами. Біблійний мотив тісно переплітається тут з яскравим античним колоритом, що підкреслює класицистичний характер трагедії особистості. Таким чином, у своїх героїчних поемах і трагедії М. продемонстрував усі наявні та потенційні можливості класицизму, не догматично, а творчо опанованого ним; англійська оригінальність, національний менталітет проступають крізь античну універсальність моделі, рамки руйнуються, і вільний людський дух торжествує над усіма обмеженнями та заборонами.

В Україні твори М. вперше переклав П. Гулак-Артемовський (російською мовою уривки *"Втраченого раю"* надруковані в "Украинском вестнике", 1817). Перший український переклад творів М. належить І. Франкові: 1906 р. з його приміткою під заголовком "Із драми *"Самсон-борець"* була опублікована частина перекладу — монолог Самсона (журнал "Літературно-науковий вістник", кн. 7). 1913 р. у Львові вийшов повний переклад твору *"Самсон-борець"*, здійснений І. Франком; він же супроводив видання статтею про автора. Твори М. перекладали також В. Мисик, Д. Павличко, М. Пилинський, Яр Славутич та ін. Його творчість досліджували І. Франко, Леся Українка й ін.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1958. — №6; [Сонети] // Всесвіт. — 1976. — №3; Самсон-борець // Франко І. Зібр. творів. — К., 1978. — Т. 12; [Сонети] // Всесвіт. — 1983. — № 2; [Сонети] // Світовий сонет. — К., 1983; [Вірші] // Мисик В. Захід і Схід. — К., 1990; [Вірші] // Орест М. Держава слова. — К., 1995. *Рос. пер.* — Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. — Москва, 1976.

Літ.: Павлова Т. А. Мильтон. — Москва, 1997; Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. — Москва,

1964; Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. — Москва, 1964; Соколянський М. Через хребти століть // Всесвіт. — 1983. — № 12; Соловьев Е. Джон Мильтон. Его жизнь и лит. деятельность // Мильтон. Свифт. В. Скотт. Теккерей. Дж. Элиот. — Челябинск, 1999; Українка Леся. [Джон Мільтон] // Українка Леся. Зібр. творів. — К., 1977. — Т. 8; Чамеев А. А. Джон Мильтон и его поэма "Потерянный рай". — Ленинград, 1986.

Н. Соловйова



МІ́СІМА Ю́КІО (автонім: Хіраока Кімітаке — 14.01. 1925, Токіо — 25.11.1970, там само) — японський письменник.

"Усі кажуть, що життя — сцена. Проте для загалу це не стає нав'язливою ідеєю, а якщо і стає, то не в такому ранньому віці, як у мене. Коли закінчилося моє дитинство, я вже був твердо переконаний у непохитності цієї істини і мав намір зіграти призначену мені роль, у жодному випадку не виявляючи своєї справжньої суті". Це цитата із першого роману М. Ю., твору значною мірою автобіографічного та шокуюче відвертого, що приніс авторові визнання. Ці рядки можна також вважати і ключем до розуміння більшості вчинків автора та його життя в цілому.

М. Ю. народився у сім'ї державного службовця високого рангу. З дитинства жив у баби, котра й займалася його вихованням, відірвавши від батьків і родичів. Хлопчакові заборонялося товаришувати зі своїми однолітками, через те він зростав тихою та замкнутою дитиною. У шість років, за протекцією свого діда, колишнього губернатора Південного Сахаліну, він вступив у привілейовану школу Гакусюїн, де навчалися діти з вельможних родин, у тому числі й імператорської. Через тринадцять років він закінчив її першим учнем свого випуску.

Писати М. Ю. розпочав значно раніше. До 16 років (саме в цьому віці він прибрав псевдонім) він створив повість *"Квітучий ліс"*. У цьому творі, написаному напередодні вступу Японії у Першу світову війну, М. Ю. вперше розкрив свій внутрішній світ, у якому Краса та Смерть були домінуючими і багато в чому тотожними поняттями, що визначили саме життя письменника.

Справжню популярність М. Ю. приніс роман *"Сповідь маски"* ("Камен-но кокухаку", 1949), написаний у традиційному для Японії біографічному жанрі — "ватакусісесецу". У ньому 24-літній автор із нечулістю досвідченого патологоанатома препарував власні почуття і юнацькі переживання, пропонуючи читачеві зазирнути туди, куди чужинців зазвичай не впускають — у свій внутрішній світ. Написана надзвичайно яскраво, книга дійсно стала сповіддю, у якій М. Ю. зізнається у власному гомосексуалізмі (втім, багато дослідників вважають, що у нього не було в цьому плані чіткої орієнтації та схиляються до версії бісексуалізму) і схильності до садизму. Цей роман став фінальним акордом у його розриві з сім'єю — перед початком роботи над романом М. Ю., випускник престижного Токійського університету, звільнився з міністерства фінансів, де працював юристом. Замість кар'єри державного чиновника він обрав непевну дорогу літератора.

Услід за *"Сповіддю маски"* М. Ю. написав роман *"Спрага кохання"* ("Ай-но кавакі", 1951), пізніше включений ЮНЕСКО у список колекції шедеврів японської літератури. Це історія еволюції почуттів молодої вдови до юнака-садівника. Після виходу друком цієї книги за М. Ю. міцно закріпилася репутація майстра психологічної прози. Дія у його творах відіграє незначну роль, розвивається повільно і присутня винятково у необхідній для повного розкриття духовного світу персонажів кількості. Можливо, саме тому там, де потрібна чітка сюжетна лінія та певний динамізм, М. Ю. зазнає поразки. Його науково-фантастичний роман *"Червона планета"* (1962) не став подією ні в загальнолітературному плані, ні в жанровому зокрема.

"...Краса — це страшна і жахлива річ!" — ці слова Ф. Достоєвського із "Братів Карамазових" слугують епіграфом до *"Сповіді маски"*. Слід сказати, що творчість цього російського письменника справила значний вплив на М. Ю., хоча, на відміну від Ф. Достоєвського, він вважав, що саме через Красу людина зазнає душевних мук, і щоб позбутися їх, Прекрасне слід знищити. Саме про це і йдеться у написаному в 1956 р. романі *"Золотий Храм"* ("Кін какудзі"), найпопулярнішому творі письменника. В основу роману покладено реальний факт спалення за шість років до того давнього храму Кін какудзі послушником буддистського монастиря. М. Ю., котрого ця історія не могла залишити байдужим, вирішив викласти свою версію того, що трапилося. Будучи цілковито художнім твором, *"Золотий Храм"*, попри те, інколи може створити враження документальної книги. До певної міри він таким і є — автор послідовно описує всі етапи шляху своєї душі до того стану, коли він приходить до висновку, що загибель Краси здатна зробити її ще красивішою, і що Смерть саме цим і є.

У романі *"Золотий Храм"* М. Ю. констатує свої погляди на природу речей. Він здатен бачити Красу не тільки там, де її бачить звичайна людина: "Чому вигляд оголених людських

нутрощів вважається жахливим?" Письменник став співцем Смерті. Саме до цього він ішов усе своє життя, борючись із собою, із власною сутністю, але щоразу програючи, — взятий ним замолоду псевдонім "Місіма", написаний іншими ієрогліфами, означає "Зачарований — Смертю — Диявол".

Усе життя М. Ю. можна уявити як безперервний каталіз. Інколи він ішов божевільними темпами, інколи був ледь помітним, але ніколи не припинявся. За два роки до виходу друком *"Золотого Храму"* він написав *"Шум моря"*, найсвітлішу книгу з-поміж створених ним. На її написання його надихнула поїздка у Грецію і народжена на давній землі Еллади романтична історія Дафніса та Хлої. *"Шум моря"*, здавалося, став одою життю, оспіваному письменником, але насправді це був лише перепочинок. М. Ю. розумів це з самого початку і, як зізнався пізніше, працюючи над романом, відчував, що це — обман і глузування. Намагаючись втекти від цього, М. Ю. пробував життя на смак у всіх його проявах. За своє коротке життя він, здається, перепробував усе: був актором, режисером театральних і кінопостановок, займався культуризмом і карате, літав на бойовому винищувачі, диригував оркестром і кілька разів об'їхав Землю.

25 листопада 1970 р., у день, коли він закінчив свій наймасштабніший твір — тетралогію *"Море достатку"*, розпочату чотири роки раніше, М. Ю. вчинив самогубство. Цього дня зранку він і члени його воєнізованої організації "Асоціація щита" спробували підняти бунт на токійській військовій базі Ітігая. Коли наперед приречена на невдачу спроба повстання провалилася, М. Ю., як цього вимагав кодекс самурая, зробив собі харакірі. Втім, у тому, що все це було лише продуманим приводом добровільного зведення письменником рахунків із життям, ніхто не сумнівався ні тоді, ні тепер.

М. Ю. свідомо пішов із життя, заледве подолавши 45-річну межу. Тридцять років він день у день писав. Будучи навдивовижу працездатним, цей письменник залишив після себе вражаючу літературну спадщину — сорок романів, вісімнадцять п'єс, сотні новел. Багато його творів екранізовані (плюс фільм-біографія "Юкіо Місіма: Життя у чотирьох розділах", знятий із використанням особистих щоденників); його п'єси йдуть на всіх континентах (найвідоміші — *"Маркіза де Сад"* і *"Мій друг Гітлер"*).

Тв.: Укр. пер. — Сповідь маски // Всесвіт. — 1991. — №8; Маркіза де Сад // Всесвіт. — 2001. — №1–2. *Рос. пер.* — Исповедь маски: Роман, новеллы, пьесы, эссе. — С.-Петербург, 1994; Золотой храм: Новеллы, пьесы. — С.-Петербург, 2000; Жажда любви. — С.-Петербург, 2000; Маркиза де Сад: Новеллы, драмы. — С.-Петербург, 2000; Философский дневник маньяка-убийцы, жившего в средние века. — С.-Петербург, 2003; Веер в залог любви: Пьесы-маски в стиле театра ноо. — Москва, 2003; Шум прибоя. — С.-Петербург, 2004; Смерть в середине лета. — С.-Петербург, 2004.

Літ: Чхартишвили Г. Театр масок Юкио Мисимы // Совр. драматургия. — 1990. — № 5; Чхартишвили Г. Мученичество святого Себастьяна, или завороженный смертью: Эстетика саморазрушения в творчестве Юкио Мисимы // Ин. л.-ра. — 1988. — № 10.

За Р. С.



МІСТРА́ЛЬ, Ґабріела (Mistral, Gabriela, автонім: Алькаяґі, Люсіла Ґодой — 7.04.1889, Вікунья, пров. Кокімбо — 10.01.1957, Хемпстед, шт. Нью-Йорк) — чилійська поетеса, лауреат Нобелівської премії 1945 р.

Слово "містраль" в іспанській мові, якою писала поетеса, означає сильний і холодний північно-західний вітер. Можливо, що в якості псевдоніма вона вибрала ім'я улюбленого на той час італійського письменника Ґабріеле д'Аннунціо та прізвище провансальського поета Фредеріка Містраля (1830–1914), поезія котрого виростала на ґрунті пісень, балад, легенд, повір'їв та звичаїв півдня Франції. У той час, коли Люсіла почала писати вірші, поет був удостоєний Нобелівської премії (1903). Це поетичне ім'я виявилось щасливим і для творчої долі М.: вона стала першим представником Латинської Америки, удостоєним Нобелівської премії.

Майбутня поетеса народилася у високогірному селищі Вікунья, що в Андах. Її батько, Херонімо Ґодой Війянуева, індіанець за походженням, працював учителем початкової школи й одночасно був "pallador", тобто людиною, котра віршує для місцевих свят. Він провадив мандрівне життя, постійно відлучаючись від сім'ї. Матір М., Петроніла Алькаяґа де Моліна, походила з басків і мала дочку від першого шлюбу. Лише завдяки наполегливості М. зуміла здобути освіту. Вчитель за покликанням, мусила працювати з 16 років. Здобувши досвід, очолювала ліцеї в різних містах і містечках країни. Вечорами давала безплатні уроки для дорослих. Про побит і дух чилійської провінційної школи ми дізнаємося зі спогадів П. Неруди, котрий ще хлопчаком спілкувався з директрисою жіночої гімназії М. Ліцей тих років — це "просторий домисько з недоладними класами та похмурими підвалами. Згори, з вікон школи, навесні від-

нілася річка Каутін, що мальовничо звивалася між порослими дикими яблунями берегами". Навчати доводилося дітей перших поселенців, котрі зовсім не тяглися до книжної мудрості, втікали зі школи на річку та чалапали босоніж по холодній воді, влаштовували побоїща жолудями, якими дорогою до школи набивали повні кишені. І саме їх М. зуміла навчити бачити красу рідної землі, "єдиною незабутньою дійовою особою якої була злива. Велика злива південних широт" і жовте та палюче літо, що змінювало її, відчувати близькість океану, "лютість великого моря, снігові хвилі якого — наче пульс всесвіту". Навчила дивуватися чарові закинутих садів, де росли лише маки, що витіснили все інше, й робити закладки в книгах маковими пелюстками червоного шовку.

М. з надзвичайною відповідальністю ставилася до своїх учительських обов'язків і місії вчительства. Роздуми про своє призначення вона залишила й у творах: "Господи! Ти, хто навчав нас, прости, що я навчаю; що звуся вчителем, як називали тебе на землі... Вирви з моєї душі нечисту жагу помсти, яка все ще бентежить мене, дріб'язкове бажання протесту, яке виникає в мені, коли мене ранять. Нехай не бентежить мене нерозуміння й не завдає прикрощів забуття тих, кого я навчала... Дай мені простоти і дай мені глибини; позбав мій щоденний урок від складності й пустоти... Дай мені відірвати очі від ран на власних грудях, коли я заходжу до школи щоранку. Нехай рука моя буде легкою, коли я караю, і ніжною, коли я голублю. Нехай мене болить, коли я караю, аби знати, що я роблю це з любові. Зроби так, щоби мою цегляну школу я перетворила в школу духу. Нехай порив мого ентузіазму, як полум'я, зігріє її вбогі класи, її порожні коридори. І, зрештою, нагадуй мені з блідого полотна Веласкеса, що вперто вчити і любити на землі — це означає прийти до останнього дня зі зраненими грудьми, палаючими від любові" *("Молитва вчительки")*.

"Жага помсти", "бажання протесту", "рани на грудях" — все це були глибоко особисті переживання М. Її перші вірші, які здобули успіх і широку популярність, були продиктовані сильним, живим почуттям, що виникло під впливом особистої трагедії — самогубства нареченого, обставини та мотиви котрого зосталися нез'ясованими (припускають, що він заплутався у боргах і застрелився). У своїх *"Сонетах смерті"* ("Sonetos de la muerte"), удостоєних премії літературного конкурсу 1914 р. у Сантьяго, юна поетеса знаходила примирення з життям у думці про те, що пам'ять про коханого належатиме їй нероздільно, як, приміром, у сонеті *"Із ніші зимної..."*:

Із ніші зимної, куди тебе поклали,
Віддам тебе землі, убогій і ясній.
Що спатиму я в ній — вони того не знали,
А снитимемо ми на подушці одній.

Як мати любляча, голубляча, яка
В колиску сонного кладе спочити сина,
Так буде соняшна земля тобі м'яка,
Коли ти ляжеш в ній — знеможена дитина.

А потім персть земну й легкий
трояндний прах —
У бризках місячних, у голубих пилах
Розсію й залишу останки безвагові.

Пісні про помсту я складу тоді чудові,
Бо інша не сягне в мій потайний куток,
Щоб сперечатися за жменю цих кісток.

(Пер. І. Качуровського)

Переселившись на південь країни, М. написала цикл поезій про сина. За оцінкою П. Неруди, "написала їх прозою — чистою, відточеною, іскрометною, тією прозою, котра була найпроникливішою поезією". У цих віршах вона, незаміжня жінка, говорила про вагітність, про пологи, про материнську турботу. І ось містом поповзли якісь непевні поголоси, щось недоладне, наївно-брутальне. Ображена М. виїхала з міста. У ту пору це була "висока сеньйора, котра носила довгі сукні та мешти на низьких підборах". П. Неруда писав: "Я бачив, як вона проходить вулицями містечка у своїх довгих уборах, і побоювався її. Та коли мене якось привели до неї, я збагнув, що вона добра та мила. На її смаглявому обличчі, схожому на прекрасну арауканську посудину, на яке наклала свій відбиток індіанська кров, виблискували зуби найбілішої білоти, коли вона широко та лагідно посміхалась, і тоді в кімнаті ставало світліше. Я був занадто юний, аби стати її другом, і надзвичайно замкнений та несмілий. Я бачив її всього декілька разів. Але цього було цілком достатньо. Щоразу я забирав із собою подаровані нею книги..."

М. не надавала особливого значення своїм віршам, не зберігала записів, не збирала публікацій, роздавала рукописи всім бажаючим. Але з великою відповідальністю ставилася до значних багатотиражних публікацій. Вагалася, чи варто широко обнародувати свої скорботні роздуми. Значною мірою саме цим пояснюється та велика перерва, що відділяє від ранніх публікацій першу збірку поетеси — *"Відчай"* ("Desolación"), опубліковану в Нью-Йорку Інститутом іспаномовних літератур.

Чилійський уряд запросив М. до участі в освітній реформі. Враховуючи популярність М. за кордоном, уряд країни надав їй посаду "пожиттєвого консула Чилі" і право вибирати

країну перебування. З 1924 р. як чилійський консул перебувала в Італії, Іспанії, Португалії, Бразилії, брала участь у роботі ООН. Багато читала, знала світову літературу. Зустрічалася з Р. Роланом, А. Барбюсом, Максимом Горьким. Відвідала Францію, США, країни Латинської Америки.

У віршах М. образи світової літератури сусідять з образами латиноамериканського фольклору. Їй, що втратила коханого, надзвичайно близьким і зрозумілим виявилось вірне очікування Сольвейг, її побоювання і надії *("Пісні Сольвейг")*.

Мотивами та образами фольклору Латинської Америки наповнена друга збірка віршів *"Тала"* ("Tala", 1938). Цикл *"Америка"* складається з віршів, самі назви яких свідчать про надзвичайну увагу поетеси та її проникнення у світ і природу рідної землі: *"Гімн тропічному сонцю"*, *"Земля Чилі"*, *"Вулкан Осорно"*, *"Водоспад на Ласі"*, *"Краєвид Патагонії"*, *"Мексиканська сосна"*, *"Танок навколо еквадорської сейби"*, *"Аргентинський танок"*, *"Уругвайська пшениця"*. У її віршах відобразився своєрідний латиноамериканський анімалізм: у них сонце — білий фазан, воно з роду тигрів і людей, золотий гончак та вогненний маїс; водоспад — стрибки сріблястих мавп; вітер — мова голодного гончака, який лиже віття сосон; гілки сейби — мов двадцять змій, що здіймають у небо дах.

М. вміє передати незвичайну силу та впертість, якими наділене все живе на Землі. Вона бачить взаємозв'язок усього сущого. Вона пише про те, що людина прив'язана до Землі, наче пуповиною до материнського лона.

Коли П. Неруду позбавили чилійського громадянства, М. була консулом в Рапалло і прийняла його в себе. А на всі офіційні протести заявила, що її двері будуть відчиненими для будь-якого чилійця, який у них постукає. Так вона стала учасницею великої кампанії із врятування поета, до якої долучилися П. Пікассо, Л. Араґон, П. Елюар, котрі залагоджували справи з його документами, коли він прибув у Париж під іменем відомого гватемальського поета Мігеля Анхеля Астуріаса.

У 1945 р. М. присудили Нобелівську премію з літератури "за поезію справжнього почуття, що зробила її символом ідеологічного устремління для всієї Латинської Америки". У своїй промові член Шведської академії Я. Ґульберґ сказав: "Віддаючи належне багатій латиноамериканській літературі, ми вітаємо її королеву, творця "Відчаю", котра стала видатним співцем печалі та материнства".

У 1954 р. з'явилася збірка поезій *"Давильня"* ("Lagar"), присвячена трагічній загибелі її близького приятеля С. Цвейга, котрий наклав на себе руки в еміграції у Бразилії у 1942 р., коли М. працювала там консулом. М. стала автором статей про чилійських письменників. Громадянською сміливістю та загостреним чуттям правди сповнені її роздуми над природою слова і таємницею його сили. Стаття *"Прокляте слово"* ("La palabra maldita", 1950) розкриває, яким страшним для політиканів може бути слово "мир". Поетеса закликала колег по перу бути безстрашними, не боятися звинувачень у пацифізмі та відсутності любові до батьківщини: "Людство страждає на хронічну втрату пам'яті. Працювати і творити можна лише у дні миру, це загальновідома істина. Вони хочуть зробити людей німими й тому зануреними у відчай. День і ніч працює таємна організація придушення.., і той, хто пише книги, повинен видавати їх потай, як щось ганебне, якщо його книга не служить тим, хто оглуплює інших, якщо він чинить спротив нечуваному побоїщу. Війна — "пароль і відгук" патріотизму. "Мир мій нехай буде з вами", — слова Христа, які найчастіше повторюються у Святому Письмі, повторюються з наполегливою одержимістю. Є слова, які тим голосніші, чим більше їх заглушають, голосніші саме завдяки гонінню та придушенню".

М. говорить про високу місію поета відчувати всі взаємозв'язки світу та народжувати правдиве слово, що з'являється на світ так само важко, з такими ж муками, як і нове людське життя. Її вражає набуте у процесі творчості спостереження: звичайна людина, котра могла бути неправдивою у повсякденному житті, почавши творити й відчувши покликання, стає нездатною брехати. Народження високого слова, так само як і народження нового життя, показує М., виникає із зануреності в життя, воно всотує в себе всі її прояви, збагачує собою життя. Знайти і сказати потрібне слово допомагає поетові погляд всередину себе.

У січні 1957 р. М. померла від раку, перебуваючи в Америці. У Чилі вона була удостоєна національного похорону, участь в якому взяли міністри, генерали, посли. Присутньому на похороні П. Неруді виступити не дозволили. Пафос невиголошеної промови відчутний у розділі про М. у книзі П. Неруди "Зізнаюсь, я жив" ("Confieso que he vivido", 1974): "Ніхто не забуде твоїх рядків про босоногу дітвору. Ніхто не забув твого "Проклятого слова". Ти завжди захищала мир. За це і за багато іншого ми любимо тебе... І мені годиться зустріти тебе добрим словом — правдивим, квітучим і суворим, співзвучним твоїй величі та нашій непорушній дружбі... Мені випало розділити з тобою ту суть і ту правду, що здобудуть повагу завдяки нашому голосу та нашим ділам. Нехай спочиває твоє чудесне серце, нехай воно живе, бореться,

творить і співає на землі нашої батьківщини, відрізаної від світу Андами й океаном. Я цілую твоє шляхетне чоло і схиляюся перед твоєю незорою поезією...

То який же дорогоцінний метал, яка речовина плавилася у печі її творчості? З яких таємниць складалася її вічно скорботна поезія? Я не стану дошукуватися відповіді, та й переконаний, що не знайшов би її, а коли б і знайшов, то не сказав би про це".

Окремі твори М. переклали Д. Павличко, М. Москаленко, М. Литвинець, С. Борщевський, Г. Латник, Г. Чубай, Ю. Покальчук, В. Моруга, О. Криштальська, І. Качуровський та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — [Поезії] // Всесвіт. — 1979. — № 4; 1999. — №4; [Вірші] // Поезія'80.— К., 1980. — В. І; [Вірші] // Дніпро. — 1981. — № 3; [Сонети] // Світовий сонет. — К., 1983; Поезії. — К., 1984; [Вірші] // Павличко Д. Твори. — К., 1989. — Т. 3. *Рос. пер.* — Лирика. — Москва, 1963; Избранное. — Москва, 1999.

Літ.: Литвинець М. Життя в осянні поезії // Містраль Г. Поезії. — К., 1984; Неруда П. Предисловие к стихам Г. Мистраль // Ин. л.-ра. — 1958. — №1; Осповат Л. Поэзия Габриэлы Мистраль // Новый мир. — 1960. — № 3; Савич О. Габриэла Мистраль // Мистраль Г. Лирика. — Москва, 1963; Сіро Алегрія. Мій друг Габріела Містраль // Всесвіт. — 1979. — № 4.

Є. Чорноземова



МІ́ТЧЕЛЛ, Марґарет (Mitchell, Margaret — 8.11.1900, Атланта, шт. Джорджія — 16.08.1949, там само) — американська письменниця.

М. є автором єдиного твору, всесвітньо відомого бестселера, роману *"Звіяні вітром"* ("Gone With the Wind"). Потомствена мешканка Півдня, дід якої, плантатор, воював під час Громадянської війни на боці конфедератів. Батько письменниці — Юджин Мітчелл працював у юридичній фірмі, був також істориком-краєзнавцем. Родина середнього достатку, мала власний будинок, батьки сповідували традиції та цінності південної аристократії. Письменниця всім життям і творчістю була пов'язана з рідним містом Атлантою, його історією, з долею своєї родини та її близьких. У сім'ї була жива пам'ять про Громадянську війну та Реконструкцію, що рішуче змінили весь уклад життя в Джорджії, панувала ностальгійна туга за минулим, що пізніше відгукнулося в її романі. "Я так багато чула про війну та про важкі часи, які настали по її закінченні, що була твердо переконана, ніби батько та мати перейшли через усе це, — згадувала вона згодом. — Насправді ж мені виповнилося десять років, коли я довідалась, що війна закінчилася зовсім не перед моїм народженням". Її брат Стівен засвідчує: "Ми знали дуже багато про наших предків, і коли я починаю думати про них, то бачу Марґарет і уявляю собі, як кожна людина в нашому роду внесла свій вклад у намальовану нею узагальнену картину. Хоча ми всі, звісно, багато в чому зобов'язані вдачам наших батьків, впливу, який справили вони на нас, за ними стоять ті, хто нас формував".

Майбутня письменниця навчалася у місцевій школі, захоплювалася літературою і письменництвом, потім поїхала на Північ, де займалась у престижному коледжі Сміта, але, не закінчивши його, повернулася в рідне місто, отримавши звістку про смерть матері. Вона росла жінкою енергійною, зовні привабливою та марнославною, прагнула до самоствердження. "Або я буду першою, — зізнавалась вона, — або вже зовсім нічим". Замолоду вона пережила драму: її наречений, з котрим вона була знайомою зовсім недовго, Кліффорд Генрі, загинув у лавах американської армії у Франції в 1918 р. Цей епізод знайшов своє відображення (звісно, у трансформованому вигляді) в історії першого чоловіка Скарлетт — Чарлза Гамільтона. Юна Марґарет мала успіх серед залицяльників на місцевій "біржі женихів", але зупинила свій вибір на Реді Апшоу, юнакові, котрий мав репутацію скандаліста, бутлегера, але був наділений безсумнівним особистим чаром. Шлюб був невдалим і нетривалим: деякі риси її першого чоловіка проглядаються в образі одного із головних героїв роману — Ретта Батлера. Невдовзі М. вийшла заміж за свого давнього залицяльника Джона Марша, котрий приятелював з Редом Апшоу й навіть був дружкою на його весіллі. Відгуки цієї особистої ситуації даються взнаки у *"Звіяних вітром"* у зображенні "трикутника": Ретт — Скарлетт — Ешлі. Автобіографічний елемент присутній і в образі головної героїні роману.

Другий шлюб М. виявився вдалим: Джон Марш, котрий займався рекламою і мав літературний смак, відчув великі творчі здібності своєї дружини, спонукав її займатися письменництвом, був для неї порадником, редактором і незмінною моральною опорою. З 1922 до 1927 р. М. працювала репортером у місцевій міській газеті "Атланта джорнел санді мегезін", будучи першою жінкою у своїй родині, котра самостійно заробляла на прожиття. Журналістика, намагання писати просто і зрозуміло були доброю школою, в якій формувався стиль майбутнього автора роману *"Звіяні вітром"*. В газеті М. висвітлювала матеріали "з жіночої точки зору". Її редактор Перкенсон зауважив: "Якщо мені потрібна була жаліслива історія, то я звертався до Пеґґі Мітчелл".

Залишивши роботу в газеті, М. взялася до роману, якому вона віддала десять років напру-

женої праці. Вона не лише розробила детальний план, але й завела справжні "досьє" на головних героїв, буквально жила з ними одним життям; особливо це стосується Скарлетт, котра стала центром оповіді. М. вивчала історію Атланти і, ширше, Джорджії, штудіювала підшивки газет та наукові праці істориків, намагалася проникнути в самий дух епохи та характер відносин на Півдні. Чимало оповідок про минуле, зокрема її бабусі, родинні перекази оживали на сторінках її рукопису. Все це з очевидністю заперечує міф про "домогосподарку", котра писала задля "розваги". Деякі сцени та розділи вона переписувала по 4—5 разів; безліч варіантів, приміром, зазнав "зачин" роману. Щоправда, іноді вона втрачала віру в себе, на довший час закривала килимком свою друкарську машинку, але кожного разу наполегливість Джона Марша допомагала їй повернутися до письмового столу. Він навіював їй упевненість, що вона здатна конкурувати з маститими професійними літераторами.

У 1935 р., ще не завершивши роман остаточно, М. вирішила показати його у нью-йоркському видавництві Макміллан, звідки прийшли найприхильніші відгуки разом із низкою конкретних зауважень. Тепер вона здійснила останній "кидок" і довела до кінця величезний 1000-сторінковий твір. В останній момент з'явилася і його назва, яка є рядком з вірша Е. Доусона "Сінара", а головна героїня отримала ім'я Скарлетт (до цього вона довгі роки фігурувала під іменем Пенсі). Вихід роману навесні 1936 р. мав безпрецедентний успіх, це був найзнаменитіший бестселер з точки зору популярності і тиражів у всій історії американської літератури. Він побив усі рекорди, коли за один день було продано 50 тис. примірників, а до кінця першого року — 1,5 млн. Уже до травня 1941 р., звісно, не без впливу фільму, було продано 3,4 млн. примірників роману в твердій палітурці лише англійською мовою, не рахуючи перекладів 18 мовами, зроблених тільки впродовж першого року. До 1976 р. лишень у США вийшло 70 видань *"Звіяних вітром"*, його читали у світі 27 мовами. Успіх роману став несподіванкою і для самої М., яка перетворилась у національну героїню. Слава виявилася настільки нелегким тягарем, що М. навіть на деякий час була змушена покинути Атланту, аби порятуватися від шквалу телефонних дзвінків, настирливих репортерів, які буквально взяли в облогу її будинок.

Високий престиж твору підтвердило присудження М. у 1937 р. Пулітцерівської премії, однієї з найпрестижніших у США, які даються за "кращий роман року"; при цьому М. виграла в двох своїх головних конкурентів — самого В. Фолкнера, автора "Авессалом, Авессалом...", Дж. Дос Пасоса, автора заключного роману трилогії "США" — "Великі гроші".

Дія в романі М. відбувається в Джорджії й охоплює 12 років, з 1861 до 1873 р., тобто Громадянську війну і Реконструкцію, що настала після неї. У романі представлено "південну" точку зору на конфлікт поміж Північчю та Півднем, у ньому відгукнулися настрої людей, котрі були позбавлені значної частини своїх привілеїв. На широкому історичному тлі цього вагомого за обсягом твору розгорнута захоплива за своїм драматизмом романтична історія Скарлетт О'Хара, доньки Джеральда О'Хара, іммігранта з Ірландії, власника великого маєтку Тара. На початку війни Скарлетт закохана у свого сусіда Ешлі Вілкса, представника аристократичної родини. Але Ешлі одружується зі своєю кузиною Мелані Гамільтон. Скарлет, яка зізналася Ешлі в своїх почуттях і отримала відмову, глибоко ображена цим, виходить заміж за Чарлза Гамільтона, брата Мелані, "відбивши" його в сестри Ешлі Хані Вілкс. Невдовзі Чарлз гине на війні, а Скарлетт, котра мешкає в Атланті зі своєю тіткою Петтіпат, опиняється в скрутному матеріальному становищі. Це відбувається після того, як північани захоплюють Атланту. Після війни на Скарлетт лягає увесь тягар турбот і злигоднів (її мати померла, а батько збожеволів), аби підтримати свою родину та родину Ешлі, позаяк той зі своїм аристократизмом та непрактичністю не може пристосовуватись до нових реалій суспільного життя, до змін на Півдні, де тепер визначальну роль відіграють ділова хватка та гроші. Скарлетт вирішує за будь-яку ціну зберегти родинний маєток Тара й домогтися елементарної матеріальної незалежності. Вона працює в полі, виконує різноманітну фізичну роботу, аби погасити величезний податок на землю. Нарешті з розрахунку вона виходить заміж за Френка Кеннеді, нареченого своєї сестри. З допомогою грошей Кеннеді вона веде власну справу, торгує в крамниці, займається тартаком. Але Кеннеді вбивають, і 27-річна Скарлетт, мати двох дітей, виходить заміж втретє, за свого давнього залицяльника Ретта Батлера. Людина авантюрного складу, Батлер ще під час війни, коли з ним зазнайомилася Скарлетт, займався вигідним спекулятивним бізнесом. Він приваблює Скарлетт своїм мужнім чаром, сміливістю, хоча в героїні так і не померло почуття до Ешлі, її першої симпатії. Через деякий час поміж нею і Батлером починаються сварки; Ретт ревнує Скарлетт до Ешлі й, у свою чергу, заводить собі пасію, жінку легкої поведінки на прізвисько Красунечка. Коли Мелані помирає, у Скарлетт виникає надія врешті завоювати взаємність Ешлі, але їй доводиться розчаруватися. Роман завершується тим, що Скарлетт їде в Тару заліковувати душевні рани, леліючи мрію з часом

повернути собі Ретта, котрий покинув її. “Відкритий” фінал роману змушував читачів гадати, чи збудеться ця її мрія.

Чому ж мільйони читачів були захоплені романом, а його герої увійшли в національну свідомість? Тут відіграли роль декілька чинників. Книга була написана в добротній реалістичній манері, дохідливою, простою, позбавленою модних літературних вишуканостей мовою та адресована до масової аудиторії. У романі діяли рельєфно виписані живі характери, серед яких виділялася неповторна Скарлетт. Захоплювали сюжет, не позбавлений мелодраматизму; конкретне відтворення історичної епохи, переломної для долі країни; зображення неординарних людських пристрастей, передовсім кохання, яке героїня проносить через усе життя. У *“Звіяних вітром”* були присутні та героїка, та романтика, яких так бракувало літературі 30-х рр. Образи та сцени роману буквально закарбовувалися в пам'яті читачів, вони багато в чому формували уявлення мільйонів про життя Півдня під час і після Громадянської війни. Низка картин і епізодів була виписана із незаперечною художньою силою: Скарлетт, котра кидає виклик умовностям і танцює у своїй траурній сукні з Реттом; сотні поранених, які лежать на випаленій сонцем землі, притиснуті один до одного; пожежа Атланти під час штурму та ін. Як зауважив Джон Марш, якому й був присвячений роман, він “увібрав в себе всі корінні події, які відбуваються у житті: народження, шлюб, смерть, голод, ревнощі, ненависть, жадібність, радість та самотність”.

“Звіяні вітром” не були втечею від сучасності, як це могло видатися на перший погляд. Навпаки, роман був співзвучний кризовим 30-м рр., позаяк у книзі М. йшлося про не менш важкий час, про випробування й катастрофи всього звичного укладу життя. І Скарлетт О'Хара була не лише чарівно жіночною, вона являла собою завидну, незламну життєстійкість, винахідливість у подоланні ударів долі. І в цьому плані вона імпонувала багатьом читачам, по-своєму вселяла в них впевненість у своїх силах. Були присутніми в романі й деякі елементи (пригодницьке начало, авантюрність), властиві масовій літературі. Достатньо сміливо для свого часу потрактувала М. і тему кохання.

Роман отримав найсхвальніші відгуки. Лише ліва марксистська критика докоряла письменниці за прихильність до південного консерватизму, ідеалізації плантаторського укладу. Успіх роману був закріплений створенням у 1939 р. фільму, поставленого за його мотивами режисером Д. О. Селзніком, що став однією з найпопулярніших стрічок в історії світового кінематографа. У фільмі блискуче зіграли голівудівські зірки К. Ґейбл — роль Ретта Батлера та В. Лі — Скарлетт О'Хара. Після виходу роману М. нічого нового не написала, займаючись питаннями, пов'язаними з виданнями та перекладами свого твору. Окрім роману, опубліковано том *“Листи Марґарет Мітчелл про “Звіяних вітром”, 1936–1949”*. М. кілька разів потрапляла в автомобільні аварії; її життя обірвалося в рідному місті, коли вона потрапила під колеса п'яного водія.

Українською мовою *“Звіяні вітром”* переклав Р. Доценко.

Тв.: *Укр. пер.* — Звіяні вітром: У 2 кн. — К., 1992. *Рос. пер.* — Унесенные ветром: В 2 т. — Москва, 1991.

Літ.: Денисова Т. Легенди і реалії Американського Півдня // Мітчелл М. Звіяні вітром. — К., 1992. — Кн. 2; Стеценко Е. А. История в массовой л.-ре. М. Митчелл. “Унесённые ветром” // Лики массовой л.-ры США. — Москва, 1991; Hanson E. Y. Margaret Mitchell. — Boston, 1991.

Б. Гіленсон



МІЦКЕ́ВИЧ, Адам (Mickiewicz, Adam - 24.12.1798, Заосся побл. Новогрудка, Білорусь — 26.11.1855, Константинополь) — польський поет.

Батько — Миколай Міцкевич, новогрудський адвокат, мати — Барбара Маєвська. Батько брав участь у повстанні під керівництвом Костюшка, був членом Комісії Громадянського Правопорядку, вважався людиною прогресивних поглядів. Місто Новогрудок, де проминуло дитинство поета, входило тоді до складу Великого князівства Литовського... Земля, повна легенд і напівзруйнованих середньовічних замків, лежала між долин і пагорбів, лісів та хлібів. Селяни співали литовських й білоруських пісень. Шляхта захоплювалась полюванням, не надто переймаючись політикою. Все це зоставило глибокий слід у душі поета, увійшло в його твори.

Дитинство поета співпало з часом приходу до влади Наполеона та наполеонівськими війнами. Як і багато інших поляків, М. сприймав французького імператора визволителем Польщі. Ім'я Наполеона залишилося символом свободи в очах М. на все життя. Прокинувся інтерес до французької літератури, зокрема до Вольтера. Вже у Вільно, куди М. переїхав у 1815 р., ставши студентом Віленського університету, він перекладав “Орлеанську діву”, написав поему *“Машко, князь Новогрудка”* (“Mieszko, książę Nowogródka”, 1817), наслідуючи “Виховання принца” улюбленого автора, працював над трагедією *“Демосфен”*, яку залишив незавершеною,

відчуваючи, що вона далека від гадано зразкових трагедій Вольтера.

У Віленському університеті М. здобув глибокі пізнання у класичній філології та перший досвід опозиціонера. Він був членом таємних гуртків "філоматів" (любителів наук) та "філаретів" (любителів доброчесності). Товариство філоматів за статутом було просвітницьким. М. керував у ньому секцією літератури та моральних наук. Але не бракувало тут і політичних цілей. У своїх доповідях М. говорив про приниженість Польщі під владою царя Олександра I, про підлість рабства, зсилаючись на Гомера, котрий сказав, що боги забирають у раба половину душі. Товариство філаретів, яке виокремилося з філоматів, зразу ж зазнало впливу соціалістів і потрапило під пильний нагляд влади.

У 1819 р. поет переїхав у Ковно, взявши на себе обов'язки вчителя. Тут йому довелося спізнати сильне кохання до аристократки Марії Верещак, нареченої, а потім дружини графа Вавжиця Путткамера. Муки цього нерозділеного кохання зробили для М. дуже близьким образ Вертера, внесли у його творчість дантівську тему високого кохання.

Видатний твір ранніх літ *"Ода до молодості"* ("Oda do młodości", 1820) був написаний у Ковно. Поет закликає до подвигу в ім'я вітчизни. Увесь вірш пронизаний романтичним запереченням сучасності, яка порівнюється з "глухою ніччю", наповненою "жадібними війнами". "Полум'яний дух" молодості може освітити цю тему і на місці воєн воскресити "благодатну любов", здобувши свободу та порятунок для людства:

Без серць, без духа!
То скелети марні!
О молодосте! Крила дай мені,
Щоб зринути в країни ті прегарні,
Де райські світяться вогні,
Де творчості дива ясні,
Де сяють золотом примарні
Надії та пісні.
Нехай нахмурено і кволо
У інших клониться чоло,
Бо їм приречення дало
Вузеньке в світі бачить коло.
Лети понад усі сонця,
О молодосте, над землею,
Всієї людськості душею
З кінця проймись і до кінця!..
(Пер. М. Рильського)

У ковенський період М. глибоко цікавився творчістю Данте і Ф. Петрарки, В. Шекспіра, Й. В. Ґете та Ф. Шиллера. З не меншим зацікавленням поет вивчав і польську літературу. Він говорив про вплив на нього польських просвітників, зокрема Ю. Німцевича, С. Трембіцького, М. Красіцького, Ф. Карпінського.

З 1918 до 1921 р. М. працював над створенням балад. Вони ввійшли до першого тому віршів, опублікованого в 1822 р. У передмові до книги — *"Про романтичну поезію"* ("O poezji romantycznej") йдеться про специфіку європейського романтизму, про необхідність розвитку романтичного мистецтва в Польщі. Класична поезія, на думку поета, відображала рівновагу "між уявою, чуттям і розумом". Це відобразилось і в суворій правильності форм. Натомість романтична поезія сповнена пристрасті, "що пробивається в чуттєвих рисах уяви, зустрічаючи на своєму шляху щораз більші перепони". Така поезія близька до "страшної туги". Витоки її М. убачав у творчості В. Шекспіра, а родоначальником вважав Дж. Н. Ґ. Байрона.

У 1823 р. вийшов другий том *"Поезій"* М. До нього увійшли поеми *"Ґражина"* ("Grażyna") і *"Дзяди"* ("Dziady").

Епічна поема *"Ґражина"*, сюжет якої заснований на одному з епізодів боротьби литовців з хрестоносцями, започаткувала жанр історичної поеми в польському романтизмі. Сюжет цієї ранньої поеми ще зберігав традиційну послідовність. Простими були й характери, навіть при тому, що кожен із головних героїв переживає внутрішній перелом. Подекуди присутнє пряме повчання. Але неймовірної сили віра у красу подвигу, що пронизує увесь текст, сприймається як романтична.

Лірико-драматична поема *"Дзяди"* ("Поминки") стала для М. тим твором, до якого поет повертався усе життя. У 1823 р. він опублікував лише частини II й IV. Перша частина була на той час лише в начерках. Вона так і зосталася незавершеною, до частини III поет ще не брався.

Композиція сюжету частини II будується як своєрідне розгортання древнього язичницького обряду поминання померлих. В основу покладено народне повір'я про те, що живі можуть своєю вдячною пам'яттю допомогти мертвим знайти дорогу у потойбічний світ. Це повір'я дороге поетові тому, що воно відображає народні уявлення про зв'язок часів, завдяки чому моральна відповідальність за життєву позицію стає дуже високою. Дантівська тема про неминучість відплати втілена в М. у форму своєрідного містеріального "явлення", коли душі померлих "являються" відразу всім, хто прийшов на дзяди. Поетові вдається створити атмосферу романтичної таємничості, фантастичної непередбачуваності того, що відбувається.

У частині IV відбувається нічна розмова. Її провадять ксьондз і тінь померлого. Це самогубець. Він оповідає про кохання, що стало причиною його загибелі, проклинає суспільні закони, які підмінили живі закони природи. Кохання набуває містико-романтичної інтерпретації: поки жива кохана, героєві суджено ревнивою

тінню блукати по землі, безліч разів пережити грань відчаю, знову і знову чинячи самогубство. Сучасники вгледіли у цьому сюжеті відображення любовних страждань автора та інтерпретацію вертерівської теми. Ім'я героя частини IV — Густав, взяте з популярного у тогочасній Польщі роману баронеси Крюдерер "Валерія" (1803), стало символічним. Молодий М. дуже полюбляв такі імена. Захоплюючись Наполеоном, він додав до свого імені друге ім'я Наполеон. У ковенський період він мислив себе Ґуставом, котрий гине від нерозділеного кохання до Марії Верещак.

Лірико-драматична поема *"Дзяди"* (частини II, IV) — синтетична за формою. Тут присутні античний хор, солоспів, ритуальний діалог, ліричний монолог, низка елементів середньовічної містерії. М. шукав шляхів створення національної романтичної драми, екстатично емоційної та бунтівної, яка б своїми коренями сягала слов'янської старовини.

23 жовтня 1823 р. М. був заарештований за членство у товаристві філаретів і ув'язнений у слідчій в'язниці, 21 квітня його випустили на поруки, засудивши до заслання "у віддалені від Польщі губернії Росії". 25 жовтня 1824 р. поет покинув Вільно. Заслання тривало чотири з половиною роки, які проминули в Петербурзі, Одесі та Москві.

У Петербург М. прибув 7 листопада 1824 р., у день страшного паводку. В цьому поет угледів знак того, що цитадель гнобителів народів Росії не вічна. Зійшовшись поперва з петербурзькими поляками, передусім, з малярем-містиком Олешкевичем, М. отримав можливість зазнайомитись із творчою молоддю, з літераторами та митцями. К. Рилєєв став його близьким приятелем. Близько зійшовся М. і з поетом О.Бестужевим. Рилєєв знав польську мову, польську поезію, задовго до зустрічі з М. переклав російською мовою його балади *"Світязянка"* і *"Лілії"*. Серед нових знайомих М. було чимало учасників майбутнього повстання декабристів. Вони побачили в ньому свого однодумця.

Тим часом царська влада прийняла рішення: польських філаретів у столиці не тримати й надати їм можливість самим вибрати собі місце заслання. Була обрана Одеса. З лютого по жовтень 1825 р. М. проживав в Одесі. Тут існувало декілька таємних товариств: "Гетерія", що керувала повстанням греків, масонська ложа "Понт Евксинський", "товариство" майбутніх декабристів. О. Бестужев і К. Рилєєв дали М. та його друзям, засланим філаретам Малевському та Єжовському, рекомендаційні листи, завдяки яким поляки були прийняті в середовищі одеських декабристів. Навесні і влітку 1825 р. у місто з'їхалось чимало російських змовників. Серед них був князь С. Волконський. М. зійшовся з ним та його сподвижниками, що вельми вплинуло на формування світогляду поета. Майже зразу по прибутті в Одесу М. потрапив у любовні тенета Кароліни Собанської, котра приятелювала з генералом Віттом, таємним царським шпигуном. На запрошення Собанської М. разом з нею, Віттом та їхнім оточенням здійснив подорож у Крим, що тривала з 14 серпня по 14 жовтня 1825 р. Одеські та кримські враження стали поштовхом до створення чудових *"Сонетів"* ("Sonety", 1826) — етапних у польській літературі. Книга відкривалася любовними сонетами, в яких відобразилися глибокі переживання людини, субтильні порухи її душі, трагізм долі.

Ще більшу популярність здобули *"Кримські сонети"* ("Sonety Krymskie"), що увійшли до тієї ж книги. Тут тема кохання відходить на другий план, на перший — виступають страждання вигнанця, романтично відтінені колоритом мусульманського Сходу. Ліричний герой сонетів благоговіє перед величчю природи, грандіозною, недосяжною для слабких людських зусиль, неспівмірної з ними. Природа — та міра і той ідеал, з якими зіставляються душевні поривання поета-пілігрима. Це ще більше посилює розлад у страждённій душі ліричного героя, оголює складний внутрішній світ вимушеного блукача.

Вибір жанру (сонет) мав для поета дуже велике значення. У 20-х рр. у зв'язку з боротьбою класицистів із романтиками з'явився ряд статей Ф. Б. Гоффмана, в яких автор глумився над Ф. Петраркою, називаючи його поетом "малозрозумілим", і над сонетом як "формою класично недосконалою" ("Вісник Європи", 1826). Це було спрямовано проти романтиків і передовсім проти бр. Шлегелів, котрі вважали Петрарку першим романтиком, а сонет — найкращою поетичною формою, що розкриває душевний світ людини в усій його драматичній суперечливості. Тим самим, вибравши сонет, М. долучився до суперечки на боці романтиків. Польська критика неоднозначно оцінила *"Кримські сонети"*. Романтики зустріли їх захоплено. Класицисти вважали, що це не є поезією.

До осені 1825 р. М. було дозволено залишити Одесу і переїхати в Москву. 13 листопада в поштовій кареті поет виїхав з Одеси і через місяць прибув у Москву. Грудень і січень 1825 р. жив тихо, побоюючись арешту. Восени 1826 р. М. вперше зустрівся з О. Пушкіним.

Увесь 1827 р. М. працював над поемою *"Конрад Валленрод"* ("Konrad Wallenrod"). У цій поемі, як і в *"Ґражині"*, поет звертається до середньовічного періоду історії Литви, боротьби з хрестоносцями. Її герой понад усе ставить патріотичний обов'язок, в ім'я порятунку батьківщини відмовляється від усього особистого. Він

романтично прекрасний, величний і трагедійний. Конрад готовий боротися за вітчизну до кінця своїх днів і будь-якими засобами, але він самотній у таборі ворогів, тому його боротьба — лишень перший крок, який не принесе плодів, якщо не буде продовжений. Поема багато в чому близька до середньовічного рицарського роману, де рицар безмежно відданий служінню батьківщині та прекрасній дамі. Композиція фрагментарна. Зображені найбільш напружені миті життя героя. Його душевні пориви складні й суперечливі: самозречення задля свого народу, невимовні туга та відчай, військова звитяга, зневага до ворога, надривні плачі за коханою жінкою, героїчна загибель. Характер Конрада не лише романтично складний, але й трагічний. Трагізм посилюється вставними романсами та піснями.

З початку 1828 р. до травня 1829 р. М. мешкав у Петербурзі, був прийнятий у великосвітське товариство. Він здобув прихильність кн. В'яземських та Волконських. У салоні Зінаїди Волконської чимало імпровізував. Його імпровізації під музику викликали незмінний захват. У цей період поновилися зустрічі та бесіди з О. Пушкіним. М. знову перекладав з Данте, Петрарки, Ґете, зі східної лірики, перевидав вірші та поеми.

Протягом усього цього часу М. клопотався про дозвіл виїхати за кордон. Допомога надійшла від Ф. Булгаріна. Він атестував Бенкендорфові М. як людину тиху та скромну, далеку від політики. М. отримав закордонний паспорт. У травні 1828 р. він покинув Росію. Поет поїхав у Німеччину, у Веймар, де зустрічався з Ґете, потім у Швейцарію та Італію. У Римі він дізнався про повстання в Польщі, яке розпочалося в листопаді 1830 р. Через кілька місяців М. виїхав на батьківщину, але затримався на австрійській території Польщі. Відомо, що поет не повірив у силу повстанців, не зразу вирушив у Польщу, завдяки чому не зміг взяти участь у подіях, позаяк не був допущений у Варшаву і по приїзді на австрійську територію Польщі. Він зупинився у Познані, блукав уздовж кордонів Царства Польського, шукаючи зустрічі з утеклими очевидцями й учасниками повстання. Героїзм повстанців його вражав. Він знову звернувся до жанру балади, намагаючись втілити у слові найпрекрасніше з того, про що довідався з розповідей очевидців. Так виникли балади *"Нічліг"*, *"Редут Ордона"*, *"Смерть полковника"* та ін. У червні 1832 р. він залишив Познань і вирушив у Дрезден. У серпні М. був уже в Парижі. У Дрездені була завершена частина III *"Дзядів"*. Тема цієї частини — засудження тиранії, ненависть до царизму, надія на перемогу в новій боротьбі за свободу.

В основу сюжету частини III *"Дзядів"* покладені події 1823—1824 рр. — суд над філаретами та їхнє заслання. У пролозі духи добра та зла борються за людину під час її сну. Сили пекла спокушають суєтними задоволеннями, небесні сили спрямовують на шлях високого служіння батьківщині. Прокинувшись, людина змінює своє ім'я. Крейдою на стіні вона пише латиною: "1 листопада 1823 року тут помер Густав. 1 листопада 1823 року тут народився Конрад". Народився борець і месник. Біографічна подія стає символічним вираженням боротьби з царизмом, що завершилася так трагічно. У душі поета боролися надія і відчай, болісно пекла туга за батьківщиною. Все це зумовило саркастично похмурий тон у зображенні жорстокості царських слуг, відобразилося на переоцінці історичної ролі польської революції. Польські емігранти в Парижі захоплювались сенсімонізмом, ідеями відродження церкви, у М. вбачали пророка, говорили про особливу місію Польщі в історії людства, що стражданнями здобуває для нього свободу. Ці болісні пошуки знаходять своє відображення у частині III *"Дзядів"*.

До цієї частини *"Дзядів"* додається уривок — цикл віршів про царську Росію памфлетно-звинувачувального характеру. Росія тут — велетенська вотчина царя, найбільшого з тиранів. Петербург — місто, створене самим сатаною, мідний вершник — символ тиранії. Поет згадує і паводок перших днів свого перебування у Петербурзі, який видається йому прообразом загибелі царизму.

У 1832—1834 рр. М. працював над новим твором — поемою *"Пан Тадеуш"* ("Pan Tadeusz"), що була задумана спочатку як ідилічна, на кшталт "Германа і Доротеї" Ґете, але розрослася в процесі роботи до великого епічного полотна. Автор перейнятий національною своєрідністю польської романтичної поеми, прагнучи до відображення в ній не лише трагічного становища польського народу, втрати його незалежності, але й наявності в її структурі суто польських, не властивих для інших літератур ідейних і формальних аспектів. У цьому сенсі його особливо цікавить старовинний шляхетський побит, національний характер, рідний ландшафт. Він показує старопольський побут у Литві першої третини XIX ст., час перехідний і складний, коли багато чого відходило в минуле разом зі звичаями, мораллю, поняттями.

Сюжет сплітається з декількох ліній: сварка між потомками аристократичного роду Горешків та шляхетського роду Сопліц, озброєний напад шляхти на Сопліцове, любовні лінії. Романтично прекрасна історія Яцека Сопліци, думки та почуття котрого суттєво перегукуються з думками та почуттями самого поета.

М. уважно прослідковує причини загибелі старих звичаїв, народження нових характерів, історичну необхідність оновлення в умовах боротьби за незалежність. Люди майбутнього мусять бути вільними від забобонів та мобільними для боротьби. Таким повинен стати молодий пан Тадеуш, адже йому і таким, як він, старше покоління заповідає зберегти польську національну самобутність і повернути народові незалежність. Сучасники високо оцінили поему, назвавши її епопеєю (Ю. Словацький, З. Красінський, С. Ворцель). Перекладач і популяризатор творчості М. — М. Рильський писав: "Пан Тадеуш" є в такій же мірі енциклопедією старосвітського життя Литви, як "Євгеній Онєгін" сучасного Пушкіну російського життя".

22 червня 1834 р. М. одружився з Целіною Шимановською, донькою відомої піаністки Марії Шимановської. У 1835 р. народилася їхня донька Марія, у 1838 — син Владислав, у 1850 — син Юзеф. У 40-х рр. М. полишив поетичну творчість. Тепер він зайнявся публіцистичною, викладацькою, а потім і революційною діяльністю. У 1839—1840 рр. він читав лекції з історії римської літератури в Лозанні, у 1840—1844 рр. — курс лекцій з історії слов'янських літератур у Колеж де Франс у Парижі.

У 1849 р. М. започаткував у Парижі видання інтернаціональної газети "Трибуна народів", яку в тому ж році закрили. У ній М. опублікував ряд статей, звинувачуючи європейську реакцію в зацікавленості у жандармському режимі, закликаючи народи до революційного протесту. Ідея про польське месіанство відступила на другий план. М. шукає активної діяльності. У листопаді 1855 р. поет вирушив у Константинополь для участі у війні на боці Туреччини проти Росії. Він сподівався зібрати військово-революційний загін з поляків. Але ця мета залишилася недосягнутою. 26 листопада 1855 р. поет помер у Константинополі від холери. 21 січня 1856 р. останки М. перевезли у Париж на кладовище Монмомрансі, а 4 липня 1890 р. — у Краків.

З 20-х рр. XIX ст. твори М. набули популярності в Україні. Його поезією захоплювалися члени Кирило-Мефодіївського братства. Під впливом художньо-публіцистичної праці М. *"Книга польського народу і польського пілігримства"* (1833) був написаний один з програмних документів братства — "Книга буття українського народу". У 1846 р. Т. Шевченко передав для М. у Париж через М. Савича рукопис своєї поеми "Кавказ". Окремі мотиви *"Уривку"* М. перегукуються з поемою "Сон" ("У всякого своя доля") Т.Шевченка. До образів М. український поет звертався в незакінченій драмі "Невеста" ("Песня караульного у тюрьмы"). Творчість М. високо оцінювали П. Грабовський, Леся Українка (ст. "Заметки о новейшей польской литературе", 1902), М. Коцюбинський, В. Стефаник. І. Франко назвав М. "найбільшим поетом польської нації". Твори М. перекладали та переспівували Н. Гулак-Артемовський, Л. Боровиковський, П. Куліш, М. Старицький, О. Навроцький, І. Франко, Леся Українка, П. Тичина, М. Бажан, А. Малишко, В. Сосюра, Л. Первомайський, М. Лукаш. Основну частину творчої спадщини М. переклав М. Рильський (у т.ч. й поему *"Пан Тадеуш"*, що вважається найкращим перекладом іноземною мовою). На тексти поезій М. писали музику Б. Лятошинський, Г. Майборода. У 1905–1906 рр. М. споруджено пам'ятник у Львові (скульптори М. Паращук, А. Попель).

Тв.: Укр. пер. — Вибр. поезії. — К., 1948; Вибр. твори: У 2 т. — К., 1955; Спогад // Світовий сонет. — К., 1983; Кримські сонети. — Сімферополь, 1983; Ода молодості. — К., 1984; [Вірші] // Павличко Д. Твори. — К., 1989. — Т. 3; Пан Тадеуш, або Останній наїзд на Литві. — К., 1989; [Вірші] // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. — К., 1990; [Вірші] // Зеров М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 1; Альпугара // Орест М. Держава слова. — К., 1995; [Вірші] // 50 польських поетів: Антологія польської поезії у перекладах Дмитра Павличка. — К., 2001; Пан Тадеуш. — Харків, 2003. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 5 т. — Москва, 1948–1954; Сонеты. — Ленинград, 1967; Стихотворения. Поэмы. — Москва, 1968; Пан Тадеуш. — Москва, 1985; Гражина. Стихотворения и поэмы. — Москва, 1990. Сонеты. — Москва, 1990.

Літ.: Адам Міцкевич і Україна: Зб. наук. праць. — К., 1999; Адам Міцкевич і Україна: Матеріали міжнародної конференції. — Дрогобич, 1998; Ведіна В. П. Бібл. покажчик перекладів поезій Адама Міцкевича на укр. мову (1827–1955). — К., 1957; Вервес Г. Д. Зустріч з Міцкевичем. — К., 1968; Вервес Г. Д. Адам Міцкевич. — К., 1979; Вервес Г. Д. Адам Міцкевич в укр. л.-рі. — К., 1955; Дерналович М. Адам Мицкевич. — Варшава, 1981; Ніколенко О. М. Романтизм у поезії: Г. Гейне, Дж. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло. – Харків, 2002; Пачовський Т. І. Іван Франко — перекладач Міцкевича // Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів, 1956. — Зб. 5; Рильський М. Про поезію Адама Міцкевича. — К., 1955; Ростоцкий Б.И. Адам Мицкевич и театр. — Москва, 1976; Рудницький М. Міцкевич укр. мовою // Рад. Львів. — 1947. — № 2–3; Франко І. Адам Міцкевич // Франко І. Зібр. творів. — К., 1983. — Т. 39.

А. Зав'ялова



МО́ЕМ, Вільям Сомерсет (Maugham, William Somerset — 25.01.1874, Париж — 16.12. 1965, Кап-Ферре, південь Франції) — англійський письменник.

Виступав як драматург, романіст, новеліст і критик. Сам М. називав себе одним із провідних письменників другого розряду. М. досягнув значної популярності та визнання за притаманну йому майстер-

ність оповідача, правдивість, відточеність літературної форми, заснованої на принципі простоти, дохідливості та милозвучності.

М. народився у сім'ї юриста британського посольства у Парижі. Говорити французькою почав раніше, ніж опанував англійську. Він був набагато молодшим за своїх трьох братів і, коли тих відіслали навчатися в Англію, залишався єдиною дитиною в домі батьків, майже ніколи не розлучаючись із матір'ю, до котрої був страшенно прив'язаний. У вісім років він осиротів: від туберкульозу померла мати. З її втратою пов'язані найсильніші переживання у житті М. Саме в цей час він почав затинатися. Через два роки раптово помер батько. Це трапилося саме в той час, коли в передмісті Парижа був добудований дім, у якому мала замешкувати вся родина. Але родини більше не було. Старші брати навчалися в Кембриджі, готуючись стати юристами, а Віллі відіслали в Англію під опіку дядька — священика Генрі Моема.

У понурому та холодному пасторському домі проминули його шкільні роки. Він зростав самотньо та замкнуто. У школі відчував себе аутсайдером, відрізняючись від хлопчаків, котрі виросли в Англії. Вони сміялися із заїки, з того, як він говорив англійською. Болісна сором'язливість дошкуляла М., а подолати її він був не в змозі. Близьких друзів не виявилося. "Я ніколи не забуду страждань цих років", — говорив М., уникаючи згадувати своє дитинство. Назавжди залишився осад гіркоти, постійної настороженості, побоювання бути приниженим. Виробилася звичка спостерігати за всім із певної дистанції.

Книги і пристрасть до читання допомогли М. сховатися від навкілля. Віллі жив у світі книг, серед яких улюбленими стали казки "Тисячі й однієї ночі", "Аліса в країні чудес" Л. Керролла, "Уеверлі" В.Скотта і пригодницькі романи капітана Маррієта. М. добре малював, любив музику, належав до кращих учнів і міг претендувати на місце в Кембриджі, але глибокої зацікавленості щодо цього не відчував. Світлі спогади зосталися лише про одного вчителя — Томаса Філда, котрого під іменем Тома Перкінса М. описав у романі *"Тягар людських пристрастей"*. Але й радість від спілкування з Філдом не могла переважити те жорстоке й темне, що довелося спізнати М. у класних і спальних кімнатах школи-інтернату для хлопчиків.

У п'ятнадцять років М. зрозумів, що дитинство закінчилося. Біль і рани зосталися на все життя, але зміцнилася сила опірності, внутрішньої незалежності, що й допомогло домогтися згоди дядька відіслати його до Німеччини вивчати німецьку мову. М. поїхав у Гейдельберґ, де вперше відчув себе вільним, займався тим, до чого лежало серце. Його захопила філософія, він слухав лекції К. Фішера про А. Шопенгауера, студіював праці Б. Спінози. Відкрив для себе Г. Ібсена й Г. Зудермана, пройнявся особливою атмосферою життя театру. Незабутнє враження на М. справила музика Р. Вагнера, а читання ґетевого "Фауста" відкрило для нього новий світ. У цей час він прочитав романи Дж. Мередіта, поезії А. Ч. Свінберна, П. Б. Шеллі, П. Верлена, "Божественну комедію" Данте. Розмірковуючи над "Життям Ісуса" Ренана, М. вперше відзвітував собі у тому, що назавжди втратив віру та став агностиком. Як стверджував згодом близький до М. Алан Сірл, М. хотів, але не міг вірити; душа його прагла віри, розум заперечував її.

М. повернувся в Англію, коли йому було вісімнадцять. Життя в Гейдельберзі сприяло його інтелектуальному пробудженню. Тепер треба було обрати фах. Дядько хотів бачити його священиком і схиляв до вивчення богослов'я, але М. зробив свій вибір самостійно: він поїхав у Лондон і 1892 р. став студентом медичної школи при лікарні св. Томаса. Роки, проведені в лікарні та бідних кварталах одного із районів Лондона — Ламбеті, де він лікував своїх пацієнтів, зробили з М. не лише дипломованого лікаря, але й письменника. Усі ці роки він напружено працював. Лікарська практика чимало дала М. як письменникові. Він побачив життя в неприкрашеному вигляді, навчився розуміти людей. "За ці три роки,— писав М. у автобіографічній книзі *"Підбиваючи підсумки"* ("The Summing Up", 1938),— я був свідком усіх емоцій, на які здатна людина. Це розпалювало мій інстинкт драматурга, хвилювало в мені письменника... Я бачив, як люди вмирали. Бачив, як виглядає надія, страх, полегшення; бачив чорні тіні, які накладає на обличчя відчай; бачив мужність і стійкість". Заняття медициною позначилися на особливостях творчої манери М. Як і в інших письменників-лікарів (Сінклер Льюїс, Джон О'Хара), його проза неметафорична, позбавлена афектації та перебільшень.

Засоби для прожиття були, але не було близьких друзів, нікого, хто міг би спрямувати у літературній роботі, якій М. присвячував тепер увесь свій вільний час. Жорсткий режим — з дев'ятої до шостої лікарня — залишав вільними лише вечори. Він проводив їх, поглинаючи книги, і вчився писати. Переклав "Привиди" Г. Ібсена, прагнучи вивчити техніку драматурга, сам писав п'єси й оповідання. Рукописи двох оповідань М. надіслав видавцеві Фішеру Анвіну. Одне з них отримало прихильний відгук Е. Ґарнета — відомого авторитета в літературних колах. Ґарнет порадив невідомому авторові продовжувати писати, а видавець відповів М.: "Потрібні не оповідання, а роман". Прочитавши відповідь Анвіна, М. зараз же взявся за ство-

рення *"Лізи з Ламбета"*. У вересні 1897 р. цей роман був опублікований. З цього часу М. став професійним письменником.

М. писав у різних жанрах: виступав як драматург — *"Леді Фредерік"* ("Lady Frederick", 1907), *"Невідомість"* ("The Unknown", 1920), *"Круг"* ("The Circle", 1921), *"За бойові заслуги"* ("For Services Rendered", 1932), *"Шеппі"* ("Sheppey", 1933) та ін.; романіст — *"Ліза з Ламбета"* ("Liza of Lambeth", 1897), *"Місіс Креддок"* ("Mrs Craddok", 1900), *"Тягар людських пристрастей"* ("Of Human Bondage", 1915), *"Місяць і шеляг"* ("The Moon and Sixpence", 1919), *"Барвисте покривало"* ("The Painted Veil", 1925), *"Пряники та пиво"* ("Cakes and Ale", 1930), *"Театр"* ("The Theatre", 1937), *"На лезі бритви"* ("The Razor's Edge", 1945) та ін.; новеліст — збірки *"Трепет листка"* ("The Trembling of a Leaf ", 1921), *"Від першої особи"* ("First Person Singular", 1931), *"Забавки долі"* ("Creatures of Circumstances", 1947) та ін. М. є автором багатьох статей про письменницьке ремесло, про мистецтво оповідача, про романістів (Г. Філдінг, Дж. Остен, Діккенс, Ґ. Флобер, Ф. Достоєвський). М. жваво відгукувався на запити часу та смаки публіки. Його шлях до успіху не був легким; він працював регулярно, вперто і цілеспрямовано, зумів добитися визнання та матеріального добробуту, ставши одним із найчитаніших авторів. Наклади його книг розкуповувалися з дивовижною швидкістю та приносили великі прибутки.

М. завжди підкреслював, що сфера його інтересів як читача була пов'язана з характерами та долями людей, зовні, здавалося б, нічим особливо не примітних. Він не тяжів до виняткового, вважаючи, що найцікавіше і несподіване міститься у повсякденному. З болю та страждань, з якими життя зіштовхнуло його у Ламбеті, народився перший роман, написаний у традиціях натуралізму, де йдеться про долю молодої жінки, котра стала жертвою середовища. "У *"Лізі з Ламбета"*, — писав М. у книзі *"Підбиваючи підсумки"*, — я, нічого не додаючи та не перебільшуючи, зобразив людей, котрі зустрічалися мені в районі, який я обслуговував як практикант-акушер, і випадки, що вразили мене, коли зі службового обов'язку я заходив у будинки чи у вільний час тинявся вулицями... За нестачею уяви я просто вносив у книги те, що бачив власними очима та чув своїми вухами". Принципу достовірного опису буденного М. залишився вірний і надалі.

Якщо в *"Лізі з Ламбета"* відчувається вплив Е. Золя, то роман *"Місіс Креддок"* написаний у традиціях мопассанівської прози. Тут уперше в М. прозвучало питання про те, що таке життя та кохання. Очевидна близькість *"Місіс Креддок"* до роману Ґ. де Мопассана "Життя". М. високо цінував Мопассана. "Він гранично ясний і виразний, прекрасно відчуває форму і вміє витиснути зі своїх сюжетів максимум драматизму", — писав М. До того ж прагнув і сам М.

Сенсаційний успіх мали п'єси М., вони ж забезпечили йому матеріальний достаток. День прем'єри *"Леді Фредерік"* — 26 жовтня 1907 р. — став знаменним у житті М.: він був визнаний як драматург. М. продовжує традиції театру Реставрації та комедій О. Вайлда, зображує звичаї, безглуздя та вади світського товариства. У чудових діалогах розкриваються лицемірство та святенництво персонажів. П'єси М. поділяються на комерційні та серйозні. У перших він переслідує суто розважальну мету, протиставляючи їх "драмі ідей" Дж. Б. Шоу. У серйозних п'єсах звертається до важливих соціальних проблем. У п'єсах *"Невідомість"*, *"За бойові заслуги"*, *"Шеппі"* сильний критичний первень, показано наслідки Першої світової війни, що поламала долі багатьох людей.

М. був учасником Першої та Другої світових воєн, виступав проти кайзерівської, а потім і фашистської Німеччини в якості агента британської розвідки. Водночас він вважав політику минущою, а тому несуттєвою для художнього твору, довговічність якого визначається красою. Однак М. не оминав своєю увагою сьогочасні проблеми війни і миру, колоніальної політики, потрактовуючи їх у руслі гуманізму (*"За бойові заслуги"*, *"На лезі бритви"*, *"Дощ"*, *"Макінтош"* та ін.).

Коли почалася Перша світова війна, М. завербувався в автосанітарну частину і потрапив у Францію. Потім працював у розвідці, перебуваючи рік у Швейцарії, а з 1917 р. був направлений із секретною місією в Петроград з метою перешкодити приходу більшовиків до влади. У кінці війни М. лікувався у туберкульозному санаторії у Шотландії. Вийшовши звідти, цілком віддався літературній діяльності та подорожам. Його вабили далекі країни, екзотичні куточки світу, "околиці імперії". Він плавав різними морями на пароплавах-люкс та на грузових суденцях, на вітрильних шхунах і рибальських човнах; пересувався на потягах, автомобілях, верхи на конях, ходив пішки. Подорожі давали йому відчуття свободи, знайомили з героями майбутніх книг, місцем дії яких ставали країни Європи, Азії, Африки, острови Тихого океану, портові міста і загублені де-небудь в глушині поселення. "Мене цікавили люди та їхні біографії", — говорив М. Дерев'яній хатині на палях він віддавав перевагу перед музеєм, бесіді з матросом — перед бесідою з парламентарем.

М. називав себе письменником-самоуком. Він багато працював, аби сягнути вершин професійної майстерності; і він досягнув успіху: у нього з'явилося відчуття, що він "став чут-

ливий, наче фотоплівка" та з допомогою уяви міг кожного, з ким звела його доля, "відлити в достеменний образ". Його не захоплювало експериментування в літературі. Він намагався писати без всяких мудрувань, цілком вкладаючись у традиційні форми і, будучи прекрасним оповідачем, умів "мислити сюжетом". Йому було про що розповісти і йому було цікаво оповідати. А оскільки людям завжди приносить задоволення слухати цікаві історії, то М. прагнув цю потребу задовольнити.

Його цікавлять контрасти, які він виявляє в людях, у їхніх характерах і діях. Вивчаючи людську природу впродовж усього життя, письменник зізнавався, що й на схилі літ сприймав людину як загадку й завжди остерігався судити про людей за першим враженням. Він був терпимий і ставився до навколишніх з гумором. "Немає нічого прекраснішого за доброту", — стверджував М., і разом з тим вважав, що "не слід чекати від людей надто багато".

Оптимістом М. не був. Він називав себе войовничим песимістом, котрий живе у світі, що "котиться в провалля". І це чимало прояснює у його творчості. Трагізм світовідчуття присутній у багатьох його творах, однак герої М. знаходять в собі сили протистояти долі, шукають вихід зі стану "людського рабства", млявості буття. Проблема трагізму людського існування розглядається М. в кількох аспектах: він трактує її в космічному плані ("Земля — всього лишень грудочка бруду, яка літає в просторі довкола другорядної зірки, що помалу вистигає"); розглядає в плані антропологічному, розвиваючи думку про те, що люди — "забавки в руках природи"; пов'язує трагізм буття із соціальними умовами життя людей. Світоглядні та естетичні принципи М., що остаточно склалися на початок Першої світової війни, не зазнали якихнебудь посутніх змін у наступні роки, коли він, успішний письменник і один із найбагатших людей, мешкав на своїй розкішній віллі на півдні Франції, маючи повну можливість жити так, як він хотів. Він був стійкий у своїх поглядах на життя, людей і мистецтво. Тим більше значимим є його запис 1949 р. у *"Нотатнику письменника"*: "Мистецтво, якщо воно не сприяє правильній дії, всього лише опіум для інтелігенції... Я гадаю, що в героїчній мужності, з якою людина зустрічає безумства світу, є краса значно більша, ніж краса мистецтва".

Глибина драматичних конфліктів визначає структуру романів М., що становлять значну частину його літературної спадщини. Життя героїв складається нелегко, воно сповнене стражданнями, втратою ілюзій. Вони самотні, їх не розуміють близькі, вони болісно шукають свій шлях і своє місце в житті. Безрадісне життя з тупим і нечулим чоловіком місіс Креддок. Глибоко страждає герой *"Тягаря людських пристрастей"* Філіп Кері. Рано осиротівши, він зостається позбавленим любові, турботи і ласки. Не збувається його мрія стати художником, нестерпно болісні стосунки з Мілдред.

У буквальному перекладі назва цього багато в чому автобіографічного роману — *"Про людське рабство"*. Так називається один з розділів праці філософа XVII ст. Б. Спінози "Етика", в якій людина і всі її дії розглядаються як частина світової детермінованої у всіх своїх елементах системи. Вчення Спінози близьке М. Особливо сильний вплив справило на нього визначення афектів як причини людського рабства. Людина — раб своїх пристрастей, своїх афектів, але їй невідомі причини потягів, які вона відчуває. І оскільки вони приховані від неї, її страждання поглиблюються. Тільки розум, тільки звертання до корисної людям діяльності може звільнити людину від рабства.

Важкий шлях пізнання долає герой роману *"Тягар людських пристрастей"*. Ставши лікарем і допомагаючи людям, він здобуває довгоочікувану свободу. Але звільнення від рабства відбувається не лише через цю причину. М. вважає, що відчути себе щасливим можна тоді, коли збагнеш: "візерунок людського життя" дуже простий — "людина народжується, працює, одружується, народжує дітей і помирає". Усвідомлення цієї істини звільняє людину від багатьох ілюзій, а тим самим допомагає їй жити.

За своїм характером *"Тягар пристрастей людських"* — це "роман виховання", входження героя в життя. У ньому передано рух від дитинства до отроцтва, а затим — до юності та зрілості. Цей шлях позначений важливими подіями, багатьма відкриттями, подоланням труднощів. Герой пізнає себе, людей, життя. Йому доводиться робити вибір, вирішувати все нові та нові проблеми. Найскладніша ситуація виникає у житті Філіпа Кері зі з'явою Мілдред. Історія його кохання до цієї жінки описана докладно, повно, детально. Передано всю глибину пережитого ним горя, болю, відчаю, приниження, безсилля, злети надій і відчай. "Життя його здавалось жахливим, поки мірилом було щастя, але тепер, коли він вирішив, що до нього можна підійти з іншою міркою, в нього знову додалося сил. Щастя було таким самим малим, як і горе. І те, і друге разом з іншими дрібними подіями його життя впліталося в його візерунок... Все, що з ним трапиться далі, лише вплете нову нитку у складний візерунок його життя, а коли настане його кінець, він радітиме тому, що рисунок близький до завершення. Це буде витвір мистецтва, і він не стане менш прекрасним від того, що він один знає про його існування.

а з його смертю він зникне. Філіп був щасливий".

У контексті літератури Англії початку століття роман М. тематично близький до таких творів як "Найдовша подорож" (1907) Е. М. Форстера, "Сини та коханці" (1913) Д. Г. Лоуренса, "Портрет митця замолоду" (1916) Дж. Джойса. Ці романи написані письменниками різної естетичної орієнтації, але в кожному з них йдеться про входження героя в життя, про пошуки свого покликання.

У романі *"Місяць і шеляг"* М. розповідає про трагедію митця. Тема долі вченого звучить у романі *"Барвисте покривало"*. Про долю актриси розказано у романі *"Театр"*. Герої цих творів — люди, віддані своєму покликанню, які протистоять обивательській стихії заради служіння живопису, науці, сцені. Віднаходячи себе, людина вплітає нитку в свою долю.

З особливою силою талант М. виявився в жанрі оповідання. Особливість оповідань М. полягає у поєднанні гостросюжетності з психологізмом. "Вивчення характеру — мій фах", — говорив М. Водночас він відзначав свою схильність до драматизації дії та гостроти розвитку конфлікту. В оповіданні *"Щось людське"* М. писав: "Я люблю оповідання, в яких є початок, середина та кінець. Мені обов'язково необхідні "сіль", якийсь смисл. Настрій — це чудово, але один лише настрій — це рама без картини". М. слідував принципу бути цікавим без химерно-фантастичного, створювати захоплюючі історії, зберігаючи вірність життю. І ще одна особливість: присутність в оповіданні самого автора, від особи якого найчастіше й провадиться оповідь. Іноді це сам М. — проникливий, позбавлений повчальності та моралізаторства, дещо відсторонений від подій; іноді це хтось інший — "оповідач", чий образ, не зливаючись із образом автора, зостається в дечому йому близьким; іноді оповідач виступає під іменем Ешендена, чий образ і подоба нагадують М. Але хто б не розповідав історію, він завжди тримає читача та слухача в напрузі, а розв'язок справляє враження своєю несподіваністю.

Життєві ситуації, які передає М., можуть здаватися несподіваними, поведінка людини — непередбачуваною, її вчинки — позбавленими логіки, але за всім цим — щось цілком збагненне, "щось людське", як визначає це сам письменник. Чимало оповідань М. стали класикою новелістичного жанру (*"Дощ"*, *"За годину до файф-о-клоку"*, *"Санаторій"* та ін.).

У критично-біографічній літературі інтерпретація творчості й особистості М. суперечлива, неоднозначна. Один із перших біографів письменника (Т. Морган, 1980) акцентує увагу на негативних сторонах натури та характеру М. Він пише про нього як про циніка, жінконенависника, людину, котра болісно реагує на будь-яку критику і легко йде на компроміси. Р. Колдер (1989) створює інший образ: не мізантроп і не цинік, не жорстокий і не озлоблений чоловік, а дотепний та іронічний, чуйний і терплячий, незмінно працелюбний і твердий, що самостійно та рішуче прокладає собі шлях у літературі. Немає єдності і в оцінках художньої цінності творів письменника: для одних М. — автор творів, розрахованих на невибагливого читача, на смаки якого він і орієнтується, для інших — творець романів та оповідань, що справедливо посіли помітне місце в літературі найновішого часу. Але читач вже зробив свій вибір самостійно, давно виявивши зацікавлення творами М.

До драматичної творчості М. у 20-х рр. звертався театр "Березіль" (Харків), пізніше — ряд інших театрів України (Київ, Львів, Донецьк, Одеса). Окремі твори М. переклали М. Пінчевський, А. Муляр, В. Легкоступ, О. Матвієнко, В. Марченко, В. Хом'як, М. Шудря.

Тв.: Укр. пер. — Лицедії. — К., 1967; На жалі бритви. — К., 1970; Радощі життя, або Сімейна таємниця. — К., 1970; Друг у біді: Оповідання // Всесвіт. — 1996. — №8–9; 1998. — №10; Принцеса Вереснянка // Всесвіт. — 1981. — № 8; Місяць і мідяки. На жалі бритви. — К., 1989; Останнє слово перед смертю // Україна. — 1991. — № 20; Шлюб із розрахунку: Оповідання // Всесвіт. — 1998. — №11. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1985; Собр. соч.: В 5 т. — Москва, 1991–1994; Записные книжки. — Москва, 2001.

Літ.: Брандес К.А. Лингвотекстовые особенности речевого жанра "худож. эссе" (на материале эссеистики С. Моэма): Дис. ... канд. филол. наук. — К., 1986; Влодавська І. Цей "загадковий" Сомерсет Моем // Всесвіт. — 1974. — № 2; Ионкис Г. Уильям Сомерсет Моэм: Грани дарования // Моэм У. С. Подводя итоги. — Москва, 1991; Колдер Р. Сомерсет Моэм: жизнь и творчество. — Москва, 2001; Комолова М. О. Оповідання Сомерсета Моема в укр. перекладах // Ін. філологія. — 1981. — В. 61; Комолова М. О. Літ.-естет. погляди Сомерсета Моема // Ін. філологія. — 1981. — В. 6; Скороденко В. Практическая эстетика Уильяма Сомерсета Моэма, или Секреты творчества // Моэм У. С. Искусство слова. — Москва, 1989.

Н. Михальська



МОЛЬЄ́Р (Molière; автонім: Поклен, Жан Батіст — 15.01.1622, Париж — 17.02. 1673, там само) — французький драматург.

Народився в буржуазній родині і мав успадкувати фах свого батька, придворного оббивальника, або стати юристом, але він вирішив стати актором. Ця професія вважалась однією з найнижчих і найзневаженіших. Актори

були прокляті церквою, їх не дозволялося ховати на цвинтарі, якщо перед смертю вони не відрікалися від свого ремесла. Коли М. став найвідомішим письменником свого часу, Французька Академія запропонувала йому стати академіком, але за умови, що він порве з театральною діяльністю. М. зостався актором і керівником свого театру, тому двері Академії залишилися назавжди зачиненими для нього.

Початок театральної кар'єри юного Поклена був невдалим. Він організував разом із трупою друзів "Блискучий театр", але театр цей зовсім не блищав. Врешті-решт він зазнав повного краху, і Поклен, котрий відповідав за фінанси театру, деякий час навіть сидів у борговій в'язниці. Це неважко пояснити, коли познайомитися з репертуаром "Блискучого театру": він майже всуціль складався з трагедій, котрі грались на сцені найкращого театру Франції — "Бургундського готелю". Але якщо в "Бургундському готелі" працювали видатні трагічні актори, то в "Блискучому театрі" майже всі актори були не фахівцями, а аматорами. Зрозумівши свою помилку, вони вирішили покинути Париж, аби спробувати щастя на периферії.

Трупа перебувала у провінції 12 років, з 1646 до 1658 р. Спочатку її спіткали серйозні невдачі. Публіка не хотіла дивитися трагедії та віддавала перевагу італійським акторам, котрі грали імпровізовані комедії масок. Загалом часи для театральних постановок були не найкращі. У 1648–1653 рр. Францію охопило полум'я громадянської війни, що отримала назву Фронда.

Чому мольєрівська трупа зразу не почала з комедій, хоча мала у своєму складі кілька блискучих комедійних акторів, а з подиву гідною впертістю виконувала трагедії? Це пов'язано з тим, що класицисти зараховували комедію до низьких жанрів. Комедія не могла заторкувати великі проблеми, життя панівних верств. Дійсність зображалася у ній украй поверхово, умовно та вульгарно. Широко використовувались брутальні жарти, непристойні ситуації. Предметом сміху часто ставали ляпаси по обличчю, побиття палицями. Комедія підпорядковувалась розважальним завданням. Аристократичний глядач зневажливо ставився до комедії. Але ж паризька театральна трупа могла розраховувати на успіх, лише здобувши прихильність аристократів, інакше їй не бачити ні слави, ні грошей.

Класицизм із його зневажливим ставленням до комедії стримував розвиток цього жанру. М.— теж класицист за способом відображення дійсності в узагальнено-типових образах. Але цей геніальний драматург вільно поводився з правилами та нормами, встановленими у класицистичних трактатах: "Люди повинні бути показані в комедії такими, якими вони є насправді, аби в дійових особах її можна було б упізнати наше сучасне суспільство", — каже М. і далі заявляє, що коли правила допомагають цьому, то вони добрі, коли ж ні — то "не звертатимемо на них уваги".

Працюючи на провінції, М. почав оволодівати принципами та прийомами комедійних жанрів, став писати сценарії для трупи. Які ж підсумки діяльності мольєрівського театру на провінції? Він знайшов свій репертуар і свого гладача. Актори сягнули вершин комедійної майстерності. Трупа здобула популярність як найкращий провінційний театр Франції. В трупи є свій драматург, вона вільно розпоряджається великими сумами грошей, зароблених наполегливою працею.

У 1658 р. трупа М. повернулася у Париж. Вона представила перед Людовіком XVI та його двором трагедію Корнеля "Нікомед". Знову трагедія — і знову невдача. Але М., бажаючи виправити враження, зразу ж після "Нікомеда" показав свою комедію *"Закоханий лікар"* на кшталт італійських комедій масок. Успіх був величезним. Король залишив трупу у Парижі, віддав їй театр Пті-Бурбон, виділив М. щорічний пенсіон.

Першою п'єсою для нового театру стала одноактова комедія *"Кумедні манірниці"* ("Les précieuses ridicules", 1659). У ній висміюються провінціалки Мадлон і Като, котрі захопилися преціозною культурою, мріють про аристократичне життя. Вони дали одкоша своїм буржуазним нареченим. Като каже при цьому: "Чи личить нам приймати людей, які в доброму тоні геть нічого не тямлять?.. Заявитися на любовне побачення в панчохах і панталонах одного кольору, без перуки, в капелюсі без пір'я, в каптані без стрічок!" Знехтувані женихи вирішують помститися дівчатам і підсилають до них своїх слуг, перевдягнених в аристократів. Слуги прекрасно справляються зі своїми ролями, розмовляють на тій же химерній мові, що й преціозниці. Особливо відзначається Маскаріль, котрий видає себе за маркіза (цю роль грав М.). Дівчата захоплені гаданими аристократами, але тут розкривається правда, буржуазні женихи сміються над преціозницями.

Комедія мала шалений успіх. Але аристократки образилися на М., вважаючи, що він висміяв їх. Дійсно, М. злісно висміює прагнення аристократії відгородитися від народу з допомогою умовної культури, химерної мови та манер. Слово "преціозний", яке раніше вимовлялося з повагою, після комедії М. стало викликати загальний сміх.

Вороги вирішили відімстити драматургові. Трупу вигнали з Пті-Бурбону, а приміщення театру знесли з такою поквапливістю, що в ньому загинули декорації та костюми. Актори опинились на вулиці. Але вони не покинули М., хоча

їх і запрошували інші театри. Король виділив для трупи нове приміщення — зал у палаці Пале-Рояль. У цій будівлі М. працюватиме до кінця своїх днів.

Незважаючи на успіх *"Кумедних манірниць"*, трупа М., як і раніше, часто грає трагедії, хоча й без успіху. Після низки провалів М. прийшов до надзвичайно сміливої думки. Трагедія приваблює можливістю заторкнути значні суспільні чи моральні проблеми, але вона не приносить успіху, не близька глядачам Пале-Роялю. Комедія ж приваблює найширшого глядача, але в ній відсутній глибокий зміст. Отож, необхідно перенести моральну проблематику з трагедії з її умовними античними персонажами в комедію, яка зображає сучасне життя звичайних людей.

Уперше ця ідея була втілена у комедії *"Школа чоловіків"* ("L'école des maris", 1661), за якою з'явилася ще яскравіша комедія *"Школа дружин"* ("L'école des femmes", 1662). У них поставлено проблему виховання. Для її розкриття М. поєднує сюжети французького фарсу та італійської комедії масок: він зображає опікунів, котрі виховують дівчат, що зосталися без батьків, для того, аби згодом одружитися з ними. У *"Школі чоловіків"* протиставлені Арист, котрий виховує дівчину Леонору на свободі, та його брат Сґанарель, котрий тримає свою вихованку Ізабеллу під замком, не дозволяє їй жодних розваг, переслідує її своїми ревнощами та підозріливістю. Попри те, що Арист на 20 років старший за брата, Леонора проймається повагою і любов'ю до нього, стає його дружиною. Ізабелла ж обдурює свого злого опікуна Сґанареля та виходить заміж за юного Валера, котрого вона покохала, незважаючи ні на які заборони. Так поєднуються оповідь про сімейні проблеми, властива фарсу, й оповідь про кохання, на шляху якого стоять перешкоди, — типовий сюжет італійських комедій — в одне ціле, де за комічною формою виникає серйозний зміст: аналіз проблем виховання та моральності. М. виступає прибічником вільного, розумного виховання та моральності, заснованої на природній схильності.

У *"Школі чоловіків"* М. лише випробував нові шляхи. Успіх п'єси показав, що вибраний напрям правильний. У *"Школі дружин"* письменник приходить до створення нового жанру — "високої комедії", яка, за словами О. Пушкіна, "близько підходить до трагедії". У *"Школі дружин"* ця близькість була пов'язана переважно з формою: у комедії 5 актів, вона написана віршами і т. д., і лише серйозна проблематика вказує на зближення з трагедією і за змістом. Узявши сюжет *"Школи чоловіків"*, М. його спростував, залишивши тільки історію Сґанареля. Позитивна програма, виражена в історії Ариста, зрозуміла й так, вона виникає в умах глядачів, котрі спостерігають за комедією життя. У *"Школі дружин"* багатий Арнольф хоче силою одружитися на своїй вихованці Аґнесі. Беручи собі у вихованки незаможну дівчину, Арнольф розраховував, що вона буде в усьому покірна багатому чоловікові. Арнольф, як і Сґанарель, тримає Аґнесу під замком, нічого їй не дозволяє, нічого її не вчить. На початку комедії Аґнеса — наївна, неосвічена дівчина, котра нічого не знає про життя та кохання. Але ніякими ґратами не можна відгородити людину від дійсності. Випадково побачивши юнака Ораса, Аґнеса покохала його. Наївність Аґнеси й Ораса призводить до того, що вони зізнаються у своєму коханні Арнольфові. Злостивий опікун торжествує: таємниця у його руках. Але під впливом кохання Аґнеса змінюється. Борючись за своє кохання, вона стає розумною, хитрою, обачливою і досягає свого: Аґнеса й Орас беруть шлюб, а Арнольф залишається ні з чим.

Уславлюючи вільне, гуманне виховання, право людини взяти шлюб по любові, виправдовуючи вчинки людини, продиктовані природними почуттями, М. виступав проти офіційної моралі свого часу. В образі Аґнеси він випередив просвітників, котрі малювали "природну людину", не зіпсуту цивілізацією, але для М. така "природна людина" ще виступає об'єктом для сміху, хоча й незлого. Тільки одне вітає М. у "природній людині" — її природні нахили, справжні почуття, якими вона керується у своїх вчинках.

Феодальне суспільство, церковники, багаті буржуа не могли вибачити М. порушення феодальної моралі. На їхнє переконання, Аґнеса мала вийти заміж за свого вихователя, яким би він не був. Але вона обдурила його, а М. цілковито на її боці — отже, він аморальний письменник. Крім того, критики були обурені, що комедія вторгається в царину трагедії. *"Школі дружин"* стали дорікати за порушення правил мистецтва. Та незважаючи на злостивість численних ворогів, комедія йшла в Пале-Роялі з величезним успіхом.

М. вирішив відповісти своїм супротивникам у незвичний спосіб. Він написав невелику п'єсу *"Критика "Школи дружин"* ("La critique de l'école des femmes", 1663). В аристократичному салоні йде обговорення комедії М. *"Школа дружин"*. Клімена, дуже схожа на героїнь комедії *"Кумедні манірниці"*, маркіз, поет Лізідас нападають на *"Школу дружин"*. Але п'єса має і своїх захисників. Це Дорант і Уранія, люди вільнодумні, розважливі, добре обізнані у мистецтві. Вони висловлюють думки, важливі для М. Художність слід пов'язувати не з дотриманням правил, а з відповідністю дійсності. Драматург, котрий працює для міського театру, а не для вузьких

аристократичних кіл, повинен орієнтуватися на оцінку партеру (у партері у той час сиділи міщани, переважно буржуа, тоді як аристократи займали ложі балконів). Хоча супротивники М. пробували боротися з ним його ж зброєю і написали декілька п'єс, на кшталт *"Критики "Школи дружин"*, перемога залишилася на боці М.

На 1664–1670 рр. припадає найвищий розквіт творчості великого драматурга. Саме в ці роки він створив свої найкращі комедії *"Тартюф"*, *"Дон Жуан"*, *"Мізантроп"*, *"Скупий"*, *"Міщанин-шляхтич"*.

У найкращої комедії М. *"Тартюф, або ж Ошуканець"* ("Tartuffe, ou L'imposteur", 1664–1669) була найважча доля. Вперше вона була поставлена в 1664 р. під час грандіозного святкування, влаштованого королем на честь своєї дружини та своєї матері. М. написав сатиричну п'єсу, в якій викриває "Товариство святих дарів" — таємну релігійну установу, яка намагалася підпорядкувати своїй владі всі сфери життя у країні. Королю комедія сподобалась, позаяк він побоювався посилення влади церковників. Але королева-мати Анна Австрійська була глибоко обурена сатирою: адже вона була негласною покровителькою "Товариства святих дарів". Церковники вимагали, аби М. піддали жорстокому катуванню та спаленню на вогнищі за образу церкви. Комедія була заборонена, але М. продовжував працювати над нею: до початкового варіанту він додав дві нові дії, вдосконалив характеристику персонажів, від критики достатньо конкретних явищ переходить до більш узагальненої проблематики. *"Тартюф"* набув рис "високої комедії".

У 1666 р. померла Анна Австрійська. М. скористався цим і в 1667 р. показав на сцені Пале-Роялю другий варіант *"Тартюфа"*. Герой був перейменований на Панюльфа, комедія йшла під назвою *"Ошуканець"*, особливо гострі сатиричні місця були вилучені або ж пом'якшені. Успіх п'єси був шаленим, але її знову заборонили після першої ж вистави. М. не здавався. Врешті, у 1669 р. він поставив третій варіант *"Тартюфа"*. На цей раз М. посилив сатиричне звучання п'єси. Її художня форма була доведена до досконалості. Саме цей, третій варіант *"Тартюфа"* був опублікований, його читають і грають на сцені вже понад триста років.

Головну увагу М. зосередив на створенні характеру Тартюфа та розвінчанні його мерзенної діяльності. Тартюф (його ім'я, вигадане М., походить від слова "обман") — страшенний лицемір. Він прикривається релігією, вдає із себе святого, а сам ні в що не вірить, таємно залагоджує свої нечисті справи. Лицемірство для Тартюфа зовсім не домінуюча риса харатеру, воно і є самим характером. У класицистів — це характерна властивість, генеральна якість, специфіка того чи іншого людського типу. Характер може бути гранично, неправдоподібно загостреним, позаяк таке загострення його не викривляє, а, навпаки, виявляє. Цим характер відрізняється від звичаїв — характерних рис, кожну з яких не можна загострювати до протиставлення іншим, аби не спотворити зв'язки в цілісній картині вдачі. Звичаї — це загальне, усталене, звичне; характер — особливе, рідкісне саме за ступенем вираженості властивості, розпорошеної у звичаях суспільства.

Характер Тартюфа з ходом п'єси не змінюється. Але він розкривається поступово. Композиція комедії дуже своєрідна та несподівана: головний герой Тартюф з'являється тільки у третій дії. Дві перші дії — це суперечка про Тартюфа. Лицемірство героя призводить до того, що існують два цілком протилежні погляди на нього. Глава сімейства, у яке втерся Тартюф, Орґон та його мати — пані Пернель вважають Тартюфа святим чоловіком, їхня довіра до облудника безмежна. Релігійний ентузіазм, який пробудив у них Тартюф, робить їх сліпими та смішними. На другому полюсі — син Орґона Даміс, донька Маріанна зі своїм коханим Валером, дружина Ельміра й інші герої. Серед усіх цих персонажів, які ненавидять Тартюфа, особливо вирізняється служниця Доріна. У М. у багатьох комедіях люди з народу розумніші, винахідливіші, енергійніші, талановитіші за своїх панів. Для Орґона Тартюф — вершина всіляких досконалостей, для Доріни — це "злидар, котрий прийшов сюди худий і босий", а тепер "вважає себе владикою".

Але ось з'явився Тартюф. Третя та четверта дії побудовані дуже схоже: Тартюф двічі потрапляє у "мишоловку", його сутність стає очевидною. Цей святенник вирішив звабити дружину Орґона Ельміру і діє без усякого сорому. Вперше його відверті зізнання Ельмірі чує син Орґона Даміс. Але його викриттям Орґон не йме віри, він не тільки не вигонить Тартюфа, але й, навпаки, дарує йому свій дім. Треба було повторити всю цю сцену спеціально для Орґона, аби він прозрів. Ця сцена четвертої дії, у якій Тартюф знову вимагає від Ельміри кохання, а під столом сидить і все чує Орґон, — одна із найвідоміших сцен в усій творчості М.

Тепер Орґон збагнув істину. Та несподівано йому заперечує пані Пернель, котра не може повірити в злочинність Тартюфа. Як не гнівається на неї Орґон, її ніщо не може переконати, поки Тартюф не вигонить всю родину з дому, що належить тепер йому, і не приводить офіцера, аби заарештувати Орґона як зрадника королю (Орґон довірив Тартюфові секретні документи учасників Фронди). Так М. підкреслює особливу небезпеку лицемірства: важко повірити в ницість і аморальність лицеміра,

допоки безпосередньо не зіткнешся з його злочинною діяльністю, не побачиш його обличчя без благочестивої маски.

П'ята дія, у якій Тартюф, скинувши маску, погрожує Орґонові та його родині великими бідами, набуває трагічних рис, комедія переростає в трагікомедію. Основа трагікомічного у *"Тартюфі"* — прозріння Оргона. До того часу, поки він сліпо вірив Тартюфу, він викликав тільки сміх та осуд. Чи міг викликати інші почуття чоловік, котрий вирішив віддати свою доньку за дружину Тартюфу, хоча знав, що вона любить Валера? Та коли Орґон збагнув, як його ошукано, він починає викликати жалість і співчуття як людина, котра стала жертвою негідника. Драматизм ситуації посилюється ще й тим, що разом із Оргоном на вулиці опинилася його родина. І вже найдраматичнішим є те, що порятунку чекати нізвідки: ніхто з героїв п'єси не може подолати Тартюфа.

Але М., скоряючись законам жанру, закінчує п'єсу щасливою розв'язкою: виявляється, що офіцер, котрого привів Тартюф, аби заарештувати Орґона, має королівський наказ арештувати самого Тартюфа. Король давно слідкував за цим шахраєм, і, як тільки діяльність Тартюфа стала небезпечною, було негайно видано указ про його арешт. Одначе кінцівка *"Тартюфа"* являє собою гадано щасливу розв'язку. Тартюф — не конкретна людина, а узагальнений образ, літературний тип, за ним стоять тисячі лицемірів. Король же, навпаки, не тип, а єдина людина в державі. Неможливо уявити, щоби він міг знати про всіх Тартюфів. Таким чином, трагікомічний відтінок твору не знімається його щасливим закінченням.

Упродовж століть *"Тартюф"* залишався найпопулярнішою комедією М. Високу оцінку цьому твору давали В. Гюго і О. де Бальзак. Ім'я Тартюфа стало прозивним.

Заборона *"Тартюфа"* у 1664 р. завдала трупі М. значних збитків: спектакль мав стати головною прем'єрою року. М. терміново написав нову комедію — *"Дон Жуан"* ("Don Juan, ou le Festin de pierre"). Завершена в 1664 р., вона була поставлена на початку наступного року. Якщо згадати, що *"Тартюф"* 1664 р. — ще не той великий *"Тартюф"*, а триактова п'єса, яку слід було покращувати і дошліфовувати, то стане зрозуміло, чому *"Дон Жуан"*, що з'явився пізніше від початкового варіанту *"Тартюфа"*, вважається першою великою комедією М.

Сюжет взято з п'єси іспанського письменника XVII ст. Тірсо де Моліни "Севільський бешкетник, або Камінний гість" (1630), де вперше з'явився Дон Хуан (по-французьки — Дон Жуан). Під іменем, даним героєві М., він стає світовим літературним типом. М. значно спрощує сюжет п'єси Тірсо де Моліни. Основну увагу він приділяє зіткненню між Дон Жуаном і його слугою Сґанарелем. Ім'я Дон Жуана стало прозивним для означення розпусника, котрий зваблює безліч жінок і потім їх кидає. Ця риса Дон Жуана у комедії М. пояснюється його приналежністю до аристократії, якій усе дозволено і яка нізащо не хоче відчувати свою відповідальність. Дон Жуан — егоїст, але він не вважає це за зле, позаяк егоїзм цілком узгоджується з привілейованим становищем аристократа в суспільстві. Портрет аристократа доповнюється безбожництвом, цілковитою зневагою до релігії.

Аристократичному вільнодумству Дон Жуана протиставляється буржуазна добромисність Сґанареля. На чиєму ж боці М.? Ні на чиєму. Якщо вільнодумство Дон Жуана викликає симпатію, то це почуття зникає, коли Дон Жуан вдається до лицемірства на кшталт Тартюфа. Його супротивник Сґанарель, котрий захищає мораль і релігію, боягузливий, лицемірний, понад усе на світі любить гроші.

Тому в фіналі п'єси, яка теж переростає з комедії в трагікомедію, обидвох героїв чекає покара, співрозмірна їхнім характерам: Дон Жуан провалюється в пекло, затягнений туди статуєю вбитого ним Командора, а Сґанарель думає про те, що господар, провалюючись у пекло, не розрахувався з ним. "Моя платня, моя платня!" — цими жалібними вигуками Сґанареля закінчується комедія.

У *"Дон Жуані"* М. більше, ніж в інших своїх великих комедіях, відступає від правил класицизму. Характери тут не такі однобічні, а оцінка їх неоднозначна. Комічне поєднується з трагічним, три єдності не зберігаються. Дія відбувається то в палаці, то на березі моря, то у лісі. Комедія написана прозою. Церковники відразу збагнули, що М. невипадково доручив у п'єсі захищати релігію такому нікчемі, як Сґанарелю. Комедія пройшла 15 разів і була заборонена. Видана вона була після смерті М., а знову поставлена у Франції лише у 1841 р.

У комедії *"Мізантроп"* ("Le misanthrope", 1666) М. вирішив дослідити ще одну ваду — людиноненависництво. Однак він не робить героя комедії — мізантропічного Альцеста — негативним персонажем. Навпаки, він змальовує чесну, пряму людину, котра хоче зберегти в собі людське начало. Але суспільство, в якому живе герой, справляє жахливе враження, "повсюдно панує мерзенна несправедливість". Лишень кохання до Селімени утримує Альцеста в Парижі. Але ця світська, розбещена панянка не гідна його почуттів. Вона зовсім не збирається розлучитися із задоволеннями та розвагами паризького життя заради Альцеста. Якщо у *"Тартюфі"* трагікомічне начало було прикрите гадано щасливою розв'язкою, то в останніх словах Альцеста, котрий покидає Париж,

відчутні навіть не трагікомічні, а трагедійні нотки.

"Мізантроп" — найбільш яскравий зразок "високої комедії". Це досконалий за формою твір. М. працював над ним більше, ніж над будь-якою іншою своєю п'єсою. Це найулюбленіший його твір, у ньому присутній ліризм, що засвідчує про близькість образу Альцеста його творцеві. Найвищу оцінку комедії дав теоретик класицизму Н. Буало.

У *"Мізантропі"* М. геніально передбачив ідеї Просвітництва. Альцест — людина XVIII ст., у XVII ст. йому ніде прикласти свої моральні сили. Це філософ, а йому доводиться критикувати жалюгідні дрібниці: нездарний сонет, легковажність Селімени тощо. Невідповідність серйозності, пристрасності критики та нікчемності її об'єктів і становить основу комічного у *"Мізантропі"*. "Природна людина" XVIII ст. у часи М. ще смішна. Ось чому великий просвітник Ж. Ж. Руссо засудив драматурга за насмішки над Альцестом: "Повсюдно, де Мізантроп смішний, він лишень виконує обов'язок порядної людини", — писав Руссо.

У комедії *"Скупий"* ("L'avare", 1668) використані мотиви комедії давньоримського драматурга Плавта "Горщик". Але вона наскрізь сучасна. М. показав у ній страшну владу грошей над душами людей. Герой комедії Гарпагон — втілення скупості і водночас цілком реальна постать лихваря XVII ст. Заради грошей він готовий на все. Йому байдуже, що його донька Еліза закохана у Валера, а син Клеант закоханий у Маріанну: він хоче віддати доньку заміж за старого Ансельма, позаяк той готовий взяти її без посагу, а сина — за багату вдову. Собі ж він хоче взяти за дружину наречену сина Маріанну, будучи впевненим, що гроші додадуть йому краси, молодості та блиску.

М. показує, наскільки небезпечний Гарпагон, якою страшною є влада грошей. Адже моральні засади молодих героїв комедії також вже подалися. Клеант чекає на смерть батька та бере участь у викраденні в того скриньки з грішми, яку повертає лише в обмін на згоду Гарпагона оженити сина з Маріанною. Маріанна готова стати дружиною Гарпагона, бо розраховує на швидку смерть старого. Валер, аби добитися руки Елізи, влаштовується до Гарпагона управителем і дурить його як може. Влада грошей настільки велика, що розплутати наявний клубок протиріч можуть лише гроші.

М. уводить новий мотив, таємницю народження героїв, який отримає у XVIII ст. широке розповсюдження у драматургії. Виявляється, що Валер і Маріанна — діти Ансельма, справжнє ім'я котрого Томазо д'Альбурчі. Цей неаполітанський аристократ втратив свою родину під час катастрофи корабля, і ось через багато літ він знаходить сина та доньку, котрі й не підозрювали про те, що вони родичі. Тепер Маріанні не треба шукати багатого жениха, а Валер може взяти Елізу і без посагу. Клеант, котрий отримав від Гарпагона дозвіл на шлюб з Маріанною, обіцяє батькові повернути скриньку з грошима.

В образі Гарпагона з особливою яскравістю виявився класицистичний підхід до характеру, у якому розмаїття поступається перед єдністю, індивідуальне — перед узагальнено-типовим. Одначе мольєрівський підхід до зображення характеру дає величезний художній ефект. Його характери настільки значні, що їхні імена стають прозивними. Прозивним стало й ім'я Гарпагона на означення пристрасті до накопичення і граничної скупості.

Остання видатна комедія М. *"Міщанин-шляхтич"* ("Le bourgeois gentilhomme", 1670), написана в жанрі "комедії-балету": за вказівкою короля до неї були введені турецькі танці. М. вміло вплів танцювальні сцени в сюжет комедії, зберігши цілісність її структури. Загальний закон цієї структури полягає в тому, що комедія характеру постає на тлі комедії звичаїв.

Носії звичаїв — це всі герої комедії, за винятком головної дійової особи — Журдена. Сфера звичаїв — звичаї, традиції суспільства. Персонажі можуть виразити цю сферу тільки разом, у сукупності (такими є дружина та донька Журдена, його слуги, вчителі, аристократи Дорант і Доримена, котрі хочуть поживитися за рахунок багатства буржуа Журдена). Вони наділені характерними рисами, але не характером. Риси ці, навіть комічно загострені, все ж не порушують правдоподібності.

Журден, на відміну від персонажів комедії звичаїв, виступає як комедійний характер. Особливість мольєрівського характеру полягає в тому, що тенденція, яка існує насправді, доводиться до такого ступеня концентрації, що герой випадає з рамок природного, "розумного" порядку. Такими є Дон Жуан, Альцест, Гарпагон, Тартюф, Орґон — герої щонайвищих доброчесності та злочинства, мученики благородних пристрастей і дурні. Таким є і Журден, буржуа, котрий вирішив стати дворянином. Сорок років він жив у своєму світі й не знав ніяких протиріч. Цей світ був гармонійним, тому що всі в ньому були на своїх місцях. Журден був достатньо розумним, по-буржуазному кмітливим. Прагнення потрапити у світ дворян, що стало характером буржуа Журдена, руйнує гармонійний родинний побит. Журден стає водночас і самодуром, тираном, котрий перешкоджає Клеонтові одружитися із закоханою в нього Люсіль, донькою Журдена, лише тому, що той не дворянин, і наївною дитиною, яку легко обдурити, граючи на його дворянських прист-

растях. Журден викликає і веселий сміх, і сміх сатиричний, осудливий.

Устами Клеонта викладена ідея п'єси: "Люди без докорів сумління привласнюють собі дворянське звання, — цей вид злодійства, вочевидь, став звичним. Але я щодо цього, зізнаюся, більш делікатний. Я гадаю, що будь-який обман кидає тінь на порядну людину. Соромитися тих, від кого тобі небо прирекло народитися на світ, похвалятися в товаристві вигаданим титулом, видавати себе не за те, чим ти є насправді, — це, як на мене, ознака душевної ницості".

Але ця ідея заходить у суперечність з подальшим розвитком сюжету комедії. Благородний Клеонт наприкінці п'єси, для того, аби домогтися дозволу Журдена на шлюб із Люсіль, видає себе за сина турецького султана, а чесні пані Журден і Люсіль допомагають йому в цьому обмані. Обман вдався, але в підсумку перемагає Журден, тому що змусив чесних людей, своїх рідних і слуг всупереч їхній чесності та порядності вдатися до ошуканства. Під впливом Журденів світ змінюється. Це світ обмеженості, де панують гроші. М. спрямовує свій сатиричний сміх і проти таких буржуа, як Журден, і проти таких аристократів, як Дорант і Дорімена. Але на яких засадах стоїть він сам? М. виходить з моралі, яка видається йому загальнолюдською, природною.

М. помер у своєму театрі відразу після прем'єри його останньої комедії *"Гаданий хворий"* ("Le malade imaginaire", 1673), де він виконував головну роль. Тільки після тривалих клопотань його вдови й особистої вказівки короля Людовіка XIV вдалося поховати тіло М. за християнським обрядом, проти чого заперечувала церква. Мольєрівська трупа була в 1680 р. об'єднана з трупою Бургундського готелю, внаслідок чого з'явився театр "Комеді Франсез" — "дім Мольєра", як його й по сьогодні називають французи.

Українською мовою окремі твори М. переклали В. Самійленко, І. Стешенко, М. Рильський, М. Кресан-Тобілевич та інші. П'єсу *"Жорж Данден"* переробив 1909 р. під назвою "Хоть з мосту в воду головою" М. Кропивницький. Комедії *"Тартюф"*, *"Скупий"*, *"Міщанин-шляхтич"*, *"Витівки Скапена"*, *"Хворий, та й годі"*, *"Кумедні манірниці"*, *"Лікар не по своїй волі"* ставилися в українських театрах.

Тв.: Укр. пер. — Тартюф. — К., 1917; Все не в лад. — Харків, 1924; Ото ревнощі! (Зганарель). — Харків, 1924; Любовна досада. — Харків, 1924; Вибр. комедії. — [Харків], 1930; Мізантроп // Франц. класики XVII століття. Буало. Корнель. Мольєр. Расін. — Харків–К., 1931; Мізантроп. — К.–Одеса, 1936; Скупий. — К., 1953; Комедії. — К., 1958; Відповідь королеві: Вірш // Всесвіт. — 1961. — №6; Лікар не по своїй волі // Всесвіт. — 1978. — №4; Комедії. — К., 1981. *Рос. пер.* — Комедии. — Москва, 1972; ПСС.: В 3 т. — Москва, 1985–1987.

Літ.: Бордонов Ж. Мольер. — Москва, 1983; Бояджиев Г. Мольер. Истор. пути формирования жанра высокой комедии. — Москва, 1967; Булгаков М. Жизнь господина де Мольера. — Москва, 1962; Вороний М. Мольєр // Вороний М. Твори. — К., 1989; Гликман И. Мольер. — Москва–Ленинград, 1966; Гриб В. Р. Мадам де Лафайет. Расин. Мольер // Гриб В. Р. Избр. работы. — Москва, 1956; Модестова Н. Творчість Мольєра // Мольєр Ж.-Б. Комедії. — К., 1958; Мультатули В.М. Мольер. — Москва, 1988.

В. Луков



МОНТАЛЕ, Еудженіо (Montale, Eugenio — 12.10.1896, Генуя — 12.09.1981, Мілан) — італійський поет, лауреат Нобелівської премії 1975 р.

М. народився у Генуї, в родині комерсанта середнього достатку, і був п'ятою дитиною у сім'ї. У 14 років після важкого захворювання змушений був перервати навчання в школі, яке компенсував інтенсивною самоосвітою, вивченням творів вітчизняної та зарубіжної літератури і філософії. З 1917 р. перебував на фронтах Першої світової війни піхотним офіцером, а після повернення у 1919 р. в Геную звернувся до літературної творчості — писав вірші і літературно-критичні праці. У 1927 р. переїхав у Флоренцію, де наступного року отримав посаду директора наукової бібліотеки, на якій пропрацював до 1938 р. і був звільнений за відмову вступити у фашистську партію. У повоєнний період мешкав у Мілані, працював літературним редактором, музичним критиком і журналістом. З 1967 р. був обраний постійним членом італійського сенату, нагороджений кількома літературними преміями, почесними дипломами університетів Мілана, Рима і Кембриджа. Помер у Мілані 12 вересня 1981 р.

Літературної слави М. зажив вже першими віршами, що ввійшли у збірку *"Панцирі каракатиць"* ("Ossi di seppia", 1925). Написані під впливом модерних пошуків доби, вони вирізнялися чіткістю й емоційністю ліричного сприйняття світу. Лігурійський пейзаж у віршах першої збірки замкнутий у своїй непорушності і кровоточить непомітними прикметами з їхнім солонуватим присмаком моря. Значно пізніше автор напише про ці місця: "земля, де я провів частину своєї юності, — гарна цією померхлою, нужденною, моторошною, наче страшна мара, красою":

Коли, відгомонівши, птахів зграї
зникають геть, поглинуті блакиттю,
яснішим видається шепотіння
густих дерев у тихому повітрі,
гострішим — запах,

що пливе понад землею,
і душу огорта солодкий щем.
Отут, де не траплялось споконвіку
ні чвар людських, ні міжусобних воєн,
знайшлася частка й нашого багатства —
лимонів мерехтіння золоте.

(*"Лимони"*, пер. Ю. Педана)

Проте лірика поета — це не лише описовість. Особистий досвід і загальнолюдське надбання оформлялись у щільні рядки, у незвичний для апеннінської літератури стиль. Й. Бродський у своїй статті, присвяченій М., означив його як "новий гіркий стиль" (на противагу dolce stile nuovo, новому солодкому стилю флорентійської школи, якого замолоду дотримувався Данте і який панував в Італії впродовж багатьох століть). Ознакою стилю, концепції Данте стало злиття літературної та розмовної мов, що дозволило автору якомога повніше реалізувати установку на прозу повсякдення. Саме вона цікавила М., оскільки "поета веде пошук точкової правди, а не універсальної". Це злиття надає надзвичайної пронизливості і щирості поетичним рядкам, у яких сусідять зорові образи та філософські категорії, де естетика перевіряється етикою, а ритм (задля точності і музичності вербального малюнка) використовує і риму, і її відсутність. Останнє виокремило поезію М. в особливий ряд, який не піддавався класифікації на фоні тогочасних "ізмів" і літературних шкіл:

Розсипав я на підвіконні крихти
На завтрашній уранішній концерт,
І світло загасив, і сну чекаю,
І от уже з'являються — усі,
Кого я знав колись, — малі й великі.
Силкуюсь вибрати — кого б я з них
Хотів вернути, а кого — не варто.
Вони такі, які й були, — незмінні.
Куди помітніший наш власний розпад:
Ми всіх зусиль доклали, щоб цей світ погіршав.

(Пер. Г. Кочура)

Із часом критикам вдалося означити стиль поета. Ним виявився герметизм — навіть не якесь означення течії, а, швидше, форма зображення дійсності, певного переживання, затінених словесними образами, зовнішніми подробицями, атмосферою. На цю тему значно пізніше висловився і сам М.: "Я не прагнув до чистої лірики в тому плані, як її пізніше трактували в нас, до гри звукових навіювань, ні, я потребував такого результату, який містив би мотиви, не розкриваючи їх чи, правильніше, не вивалюючи їх на стіл: визнавши, що у мистецтві зовнішня та внутрішня обставина і твір-предмет — на різних шальках терезів, потрібно було виражати предмет і приховувати обставину-спонуку". Таким чином уже в текстах першої книжки поета прочитуються всі складники герметизму — відхід від соковитості до прозаїчної аскетичності, компактності мови, асоціативності, використання частіше фонетичної, звукової, ніж змістової особливості слів, алітерації й обертони.

Звичайно, ідеологічне підґрунтя "поезії відсутності" особливо помітне у наступних збірках М. — *"Обставини"* ("Le occasioni, 1939) та *"Буря й інше"* ("La bufera e altro", 1956). В останню ввійшов і цикл *"Фіністерре"* ("Finisterre"), потайки вивезений з Італії і виданий у Швейцарії у 1943 р. У віршах цих збірок мало хроніки, хай і закамуфльованої, але відчуття трагедії передається — через природу, похмурі образи, людські біль і смерть. Попри все, сам поет ніколи не вважав себе герметиком, хоча й не заперечував тези про складність своєї поезії. Навіть більше, М. супроводжував свої книги примітками, які повинні були "дати хоч якісь факти про місця та події". Втім, обмовки, роз'яснення про свою роботу і своє ставлення до поетичного матеріалу М. залишив не тільки в есе та статтях, а й у поетичних творах:

На думку давніх, сходами до Бога
поезія слугує. Хоч, можливо,
що це не так, коли мене читаєш,
проте колись я зрозумів це чітко,
коли для тебе я знайшов свій голос,
і з турмами і кіз, і хмаровищ
він линув і об бескиди розбився
і з висоти він звергнувся в долини,
щоби терни глодати скалкуваті
та стебла ситнику ув озерці;
і лики сонця й місяця, згубивши
свою цезуру, зливались воєдино;
мотор затих, на придорожній брилі
кривавою намітився стрілою
шлях в Алеппо.

("Сирія")

Вірші чотирьох останніх книг італійського поета — *"Сатура"* ("Satura", 1971), *"Щоденники 71-го та 72-го"* ("Diario del'71 e '72", 1973), *"Зошит за чотири роки"* (1977) й *"Інші вірші"* (1981) — стилістично прозоріші, насичені сатиричними (стосовно споживацького суспільства, економічного дива, масової культури і т. д.), іронічними й особистісними, пронизані просвітленим смутком інтонаціями. Ці "міні-епізоди" ґрунтуються у першу чергу на спогадах, на "спілкуванні" з померлою дружиною. Остання подія, ця втрата, проходить особливою темою по сторінках книг, по кришталево чистих, вільних від поетичної витонченості, імперативу метафор й образів, маленьких (інколи — у два-три рядки) поемах. У 1972 р. М. був удостоєний Нобелівської премії "за значні досягнення в поезії, що вирізняється величезною проникливістю і вираженням поглядів на життя без ілюзій".

Українською мовою окремі вірші М. переклали О. Пахльовська та Ю. Педан.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1984. — № 8; [Вірші] // Жовтень. — 1985. — № 2. *Рос. пер.* — [Стихи] // Ин. л.-ра. — 1965. — №12; [Вірші] // Ин. л.-ра. — 1967. — №2; [Вірші] // Ин. л.-ра. — 1973. — №1; Избранное. — Москва, 1979.

Літ.: Бродский И. В тени Данте // Ин. л.-ра. — 1996. — №12; Пахльовська О. Моральний імператив поета // Жовтень. — 1985. — № 2; Педан Ю. Поезія Еудженіо Монтале // Всесвіт.— 1984. — № 8.

За Х. Закіровим



МОНТЕ́НЬ, Мішель (Montaigne, Michel — 28.02.1533, замок Монтень — 13.09.1592, там само) — французький письменник.

Народився у фамільному замку Монтень неподалік від Бордо. Батько зробив усе, аби син отримав чудову класичну і юридичну освіту. М. з дитячих літ засвоїв латину та грецьку мови, які відкрили йому світ античності.

У 1558 р. він став радником парламенту в Бордо. Тут, у парламенті, він знайшов однодумця і найближчого друга — Етьєна де Ла Боесі. Ця дружба, що обірвалася через п'ять років через передчасну смерть Ла Боесі, зоставила в житті М., можливо, найглибший слід, про що він оповів у есе *"Про дружбу"*.

У 1571 р., у день свого народження, М., залишивши всі посади, усамітнився в родовому замку. Тут він писав свої *"Проби"* ("Essais"). Через десять років (і через рік після видання перших двох книг *"Проб"*) він був обраний мером Бордо. Чотири роки, на які припали і релігійні чвари, що роздирали країну, і епідемія чуми, він керував містом. Потім знову робота над *"Пробами"* в тиші родового замку — і знову бурхливі події: "День барикад" у Парижі, ув'язнення у Бастилії, участь у засіданнях Генеральних штатів у Блуа. І знову родинний замок, звідкіля він шле привітання щойно зведеному на престол Генріхові IV, котрий, у свою чергу, захоплюється М. і хоче наблизити його до двору. М., котрий із юності засвоїв мистецтво жити достойно, залишився у себе, оддалік від королівських милостей, і продовжував працювати над *"Пробами"*. 13 вересня 1592 р. він помер у замку Монтень.

Не лише витоки ерудиції М. в царині давньої історії, філософії, літератури відкриваються за фактами його біографії. За нею можна судити не тільки про відвагу автора, котрий продовжував і після Варфоломіївської ночі вільно розмовляти з Ціцероном чи Овідієм (значно пізніше, у 1676 р., це стало однією із підстав для включення *"Проб"* у ватиканський Індекс заборонених книг). Важливіше інше: на схилку епохи Відродження з її культом вільної й одухотвореної особистості народжується філософсько-етична доктрина Людини, Яка Кидає Виклик Життєвим Обставинам.

М. був свідком перехідної доби від Ренесансу до нового часу. Він осмислює минущий характер живої історії, і тому, напевне, для нього не існує бар'єрів Часу та Простору, тому й Сократ, і Карл Великий, і якийсь фабрикант гральних карт — його сучасники. Їхня несхожість його не лякає, він і не шукає схожості явищ, для нього "явища завжди відмінні: найбільш спільна для всіх речей ознака — їхня розмаїтість і несхожість" (есе *"Про досвід"*). Але ця мозаїка виявляється цілісним монтенівським світом, позаяк об'єднана особистістю, котра шукає, скептично ставиться до догм (нехай навіть це буде догма про Бога), сповнена тверезого глузду та морального чуття.

Перехідність епохи визначила і своєрідність *"Проб"* М. як літературного твору. На схилку XVI ст. вже починали вимальовуватись контури нової літератури, де у столітті, що надходило, пануватимуть художні системи бароко та класицизму. Система жанрів втрачала свій безумовний пріоритет, жанри втрачали універсальність і рівність, усе більше підпорядковуючись "ієрархії жанрів", а універсальність відображення світу дедалі більше ставала характеристикою іншої системи об'єднання художніх принципів (те, що тепер заведено називати художнім методом). У цьому виявилось посилення авторського начала в мистецтві на противагу традиційності, хоронителями якої були жанри мистецтва попередніх епох.

При переході від однієї системи жанрів до іншої, що відповідає новим реаліям, необхідний експеримент. Такий експеримент (пробу!) поставив М., розробивши відразу два нових жанри: жанр "проби" (чи по-французьки "есе" — цей термін увів у світову літературу саме М.) і жанр "проб", тобто цілісної книги таких есе.

Кожне есе, що складає розділ у книзі М., зберігає установку на універсальність у відображенні світу і майже не обмежується предметом, зазначеним у заголовку (сам принцип називання розділів — *"Про дружбу"*, *"Про виховання"* тощо — бере свій початок в античності та Середньовіччі, і назва поеми Лукреція "Про природу речей" чи розділів популярної збірки "Римські діяння" — "Про кохання", "Про досконале життя" тощо — потверджують це). Письменник слідом за своїм старшим сучасником П. Ла Раме (Петром Рамусом), чудовим французьким філософом, вбитим у Варфоломіївську ніч, користується не латиною (якою він володів досконало),

а французькою мовою, всіляко уникає науковоподібності, аби бути зрозумілим для читачів, хоча начебто пише для вузького кола. Есе М. чи не вперше втілили в усій повноті принцип "жанрової свободи" на противагу схоластичній вченій, філософській традиції. Письменник нехтує стрункістю композиції, на перший погляд, текст есе є довільним монтажем за асоціацією найрозмаїтішого матеріалу: історичних фактів (у цілковитому хронологічному безладі), загальних міркувань, суто особистісних оцінок і фактів індивідуального життєвого досвіду тощо. "І, правду кажучи, чим же іншим є моя книга, як не тими ж гротесками, як не такими ж чудернацькими тілами, зліпленими з різних частин, як-небудь, без певних обрисів, послідовності та співмірності, окрім суто випадкових?" — зауважує письменник в есе *"Про дружбу"*. Але є тут своя система — система ідей, яку створює М. Ідеї та приклади, що їх пояснюють, становлять зерно кожного есе, як і зерно всієї книги.

Ідеям М. властива посутня особливість: вони не мають абсолютного характеру, не є апріорною істиною і тому не можуть існувати бездоказово. Отже, ці докази набувають особливого значення. Це своєрідний всесвіт М., який він вибудовує як єдність об'єктивного та суб'єктивного первнів. Тому його особистий життєвий досвід нітрохи не суперечить прикладам із чужого життя, всі вони, незалежно від історичних відмінностей, проектуються на одну часову площину.

У передмові М. називає свою книгу "щирою". Ця особливість не пройшла повз увагу читачів наступних поколінь. Очевидно, у визначенні "щира книга" є глибокий підтекст. Це характеристика, яка більше підходить людині, а не книзі. Або книзі, що сприймається як жива істота. Якщо зерном *"Проб"* є певна система ідей та їхніх доказів, то їх можна розглядати як своєрідний "скелет", що тримає ідейну композицію, а приклади, які їх пояснюють, — як цілісний світ, позбавлений диференціюючих параметрів, не розбитий на фрагменти. З цього огляду впадає в око характерна для монтенівського тексту особливість: у кожному есе відчувається модель цього цілісного світу, а отже, кожен фрагмент, навіть відокремлений від інших, несе в собі загальну інформацію про концепцію книги.

З одного боку, М. майже повсюдно говорить не про окремі частини, а про всю книгу в цілому. Більше того, він сам слідкує за тим, як складається його книга, що стає ніби героєм самої себе. Але це не така єдність книги, за якої жодна з частин не може бути вилучена без шкоди для розуміння загального задуму. Це не жорстка конструкція "Декамерона" Дж. Боккаччо та інших аналогічних творів із замкненою композицією, яка нагадує містичну стрункість "Божественної комедії" Данте.

З іншого боку, М., видавши *"Проби"* у 1580 р. (I—II книги) і перевидавши їх ще чотири рази — 1582, 1587, 1588 рр. (дата ще одного видання не встановлена), у видання 1588 р. вніс близько шестисот доповнень і вперше включив третю книгу, а потім у так званий бордоський екземпляр (це був екземпляр видання 1588 р.) він продовжує вносити нові доповнення та виправлення (його недостатньо точна публікація належить до 1595 р., а більш точна, яка стала основою для наступних видань, — до 1912 р.). "Щира книга" М. дійсно ніби живе своїм життям, її склад не заданий і жорстко не фіксований. Очевидно, саме цим пояснюється виникнення традиції друкувати М. уривками. Свобода доповнень таким чином перетворилась у свободу вилучень. Інакше кажучи, "пробам" як текстовій єдності властива та сама "жанрова свобода", що й "пробі" ("есе") як окремому твору.

Книгу М. можна розглядати як зразок художньо-філософської прози. Згодом, хай це будуть філософські повісті Вольтера чи філософський роман XX ст., у цій групі жанрів утвердиться той самий, що й у М., принцип побудови твору: героєм такого твору стає ідея, а сюжетом — "випробування" цієї ідеї. Наслідуючи монтенівське есе *"Про педантизм"*, усіх людей можна поділити на "фахівців" ("педантів"), "дилетантів" і "концептуалістів". М. — мислитель, котрий формулює і випробовує свої ідеї, безсумнівно, концептуаліст, і в цьому його особливе значення для читачів наступних епох.

М. з його концепцією людини став цікавий кожному, оскільки вирішив найскладнішу проблему філософії людського існування: суперечливу природу людини він знайшов і розкрив у самому собі. Самоаналіз, піднесений у ранг методу філософського пізнання, продемонстрував у М. свої особливі евристичні можливості в осмисленні сутності людини, такі можливості, які ніякими іншими способами не підлягають безумовному перенесенню у філософську доктрину. При цьому М. вдалося уникнути Сцілли та Харібди у проблемі людини. Він не впав у соліпсизм, у визнання свого "я" за єдину реальність, а поміж тим французький філософ і лікар XVII ст. К. Брюне, котрий виходив зі схожих до монтенівських настанов, фатальним чином прийшов до цієї нісенітниці (А. Шопенгауер має рацію, що викінчених соліпсистів можна знайти хіба що серед божевільних). Але М., заперечуючи безмірні претензії людини, не приєднується і до богословської традиції огуди людини ("О нікчемна мерзенносте людського становища, о мерзенне становище людської нікчемності!" —

читаємо в трактаті Інокентія III "Про зневагу до людини, чи Про нікчемність людського становища", написаному поміж 1194 і 1195 р.). М. взагалі є чужими крайнощі в усьому. Він виявляє дивовижну для свого часу віротерпимість.

Релігійний фанатизм неприйнятний для М., як неприйнятні інквізиція, тортури, "полювання на відьом". "Жодна ворожнеча, — пише він, — не може дорівнятися християнській. Наша ревність коїть дива, коли вона узгоджується з нашою схильністю до ненависті, жорстокості, марнославства, пожадливості, злослів'я і повстання... Наша релігія створена для викорінення вад, а насправді вона їх захищає, годує і збуджує" (II, розд. XII). Але й безвір'я зазнає від французького мислителя такого ж осуду, атеїзм для нього є "вчення страхітливе і протиприродне, яке до того ж заледве вкладається в людській голові через властиве йому нахабство та розбещеність..." (II, розд. XII). Хоча можна зауважити, що такий енергійний осуд є знову ж таки не до кінця щирим: покладання надій на віру не завадить нашому скептикові раціоналістично розмірковувати про неможливість чудес у буденному житті: від оповідок очевидців таких чудес у нього "вуха в'януть" (III, розд. XI). "Я людина з розумом грубуватим, — каже М., — зі схильністю до всього матеріального і правдоподібного" (там само).

Це мерехтіння ідеї в жодному випадку не може бути зведене до безпринципності М., хоча неодноразово впродовж століть давало привід для довільності в його тлумаченні. Залежно від орієнтації коментатора М. бував і добрим католиком, і стовідсотковим атеїстом, і захисником науки, знання, що здобувається на практиці, і агностиком, котрий заперечує достовірність будь-якого знання. Але будь-яка спроба одновимірного прочитання М. свідчить про небезсторонність коментатора, а не М. Коли в "Діалогах мертвих і новочасних осіб" Б.Фонтенель надає Сократові у пару М., то вже цим французький скептик спрощується, адже вся оригінальність цього мислителя в тому, що діалог відбувається в ньому самому.

Основу такого світогляду й дає М. заглиблення в самого себе, самоспоглядання та самоаналіз. Мабуть, тут ще немає тієї міри саморозкриття, яку — не без впливу М. — визначає собі Ж. Ж. Руссо у своїй "Сповіді". М. повідомляє нам безконечну кількість деталей про своє самопочуття, про те, як він переносив, приміром, нирково-кам'яну хворобу, чи про те, що він залюбки одягався у все чорне чи у все біле, що здригався при наглому пострілі, що якось упав з коня... Французький літературний критик Г. Лансон, перелічуючи масу таких подробиць, все ж виявляє, що М. якось забуває представити себе радником парламенту, наказним, і цим "додається остання риса нашого філософа: марнославство в його найдитиннішій формі, дворянське марнославство розбагатілого буржуа". Лансон не без іронії зауважує схожість М. з мольєрівським Журденом, міщанином-шляхтичем.

Все ж, мабуть, ця маленька слабкість не применшує особистості М., а навпаки, доповнює природну людяність його образу. Більше того, вона цілком співрозмірна з його особистими домаганнями лише на якесь середнє місце в суспільстві, у жодному випадку не на вершині його, але й в жодному випадку не на його найнижчій сходинці. Тут нема життєвого принципу бути сірістю. У М. "серединність" особистості в суспільних зв'язках знову ж таки виступає засобом скептичного розуму, що відгороджує самого себе від крайнощів особистісної активності, як і підневільності. Це, таким чином, особливе людське право, що забезпечує його гідність.

Зазначимо, що М. у своїх роздумах про право людини навдивовижу схожий із Н. Мак'явеллі; як і останній, він цілковито приймає неморальні засоби боротьби, але тільки для сильної особистості. Більше того, він покладає необхідність у державі посад "не лише мерзенних, але й порочних", які слід отримувати "більш стійким і менш делікатним громадянам": "Загальне добро вимагає, аби в його ім'я вдавалися до зради, брехні та нещадного знищення..." (III, розд. I). Інша річ, що така діяльність неприйнятна для самого М., котрому не лише "осоружно обманювати", але "осоружно й тоді, коли обманюються" в ньому (там само). Спорідненість низки ідей М. і Мак'явеллі не має бентежити сучасного читача з двох причин: по-перше, стереотип мак'явеллізму ("мета виправдовує засоби"), що засів у нас в голові, не враховує, що метою Мак'явеллі вважає добро Батьківщини та народу, інакше кажучи, його мета високоморальна, гуманістична. Але тут концепція гуманізму і доби Відродження стає самозапереченням, титанізм ренесансної особистості повною мірою відкриває свою зворотну сторону, але сторону, властиву всьому ренесансному гуманізмові. Ця друга обставина особливо важлива для розуміння М., котрий не відмовляється від особистісного ідеалу ренесансного гуманізму, але знаходить своєрідну нішу, де зворотний бік титанізму Відродження перестає бути цінністю для особистості: ця ніша — звичайна людина (у М. — "приватна особа"), і саме цією, позбавленою титанізму людиною і уявляє себе французький мислитель.

Д. Дідро вдало назвав скептичне ставлення до людського пізнання "терезами Монтеня", але чи не слід було б добачати ці "терези" значною мірою в тому "звичайному", зниженому "я",

що захищає філософа від крайнощів "надлюдини". Мабуть, Вольтер, Дідро, Руссо та інші енциклопедисти епохи Просвітництва були настільки засліплені достоїнствами скептичного монтенівського методу та його психологізмом у змалюванні людини, що недооцінили філософського значення для мислителів тієї зниженої особистості, яку він демонструє передусім на власному прикладі. Менш захоплений М. російський філософ А. Лосєв щодо цього, далебі, точніший, коли підкреслює: "Навряд чи ми помилимося, коли скажемо, що у Монтеня в дуже яскравій формі виражене послаблене самопочуття людської особистості, якась її пригніченість і безумовна розгубленість перед існуючим хаосом життя... погляди Монтеня — *це суцільна критика відродженського титанізму...*"

Чи не тут криється філософське підґрунтя самої форми *"Проб"*, того, що, як зауважував О. де Бальзак, М. починається і закінчується в кожній своїй фразі? Зауважимо, що їх безладний характер завжди бентежив його послідовників і давав опонентам привід для критики. П. Шаррон, учень М., свою працю "Про мудрість" будує "майже" за М.: відмінність від М. — у запровадженні суворого порядку в структуру та у виклад своїх поглядів. Французький просвітник XVIII ст. Е. Б. Кондільяк енергійно заявляє, що "не хотів би бути приреченим на те, аби завжди читати лише письменників, схожих на Монтеня. Як би там не було, порядок наділений перевагою: він подобається більш постійно; відсутність порядку подобається лише вряди-годи, і зовсім немає правил, які б забезпечували йому успіх. Отже, Монтень вельми удачливий, коли на його долю припав успіх, і було б надто самовпевнено намагатися наслідувати його". Століттям пізніше французький літературний критик Г. Лансон з певною зарозумілістю писав, що "Монтень радше нашпигував, аніж збагатив свою книгу... численними додатками...", що "заголовок іноді стосується найнезначимішого місця в розділі, іноді ж не має жодного відношення до нього", що монтенівська фраза "навдивовижу незорганізована" і "щодо цього Монтень є безумовним регресом у французькій прозі".

"Виправдання" монтенівського безладу переважно ґрунтувалося на тому, що це і є надання вільнодумству адекватної йому форми. Воно, до речі, цілком підтверджується і орієнтацією М. на традицію вільнодумства, на Л. А. Сенеку і особливо проти цицеронівського первня — і стильового, і світоглядного. Важливо враховувати стосовно цього те, що М. був учасником однієї із найважливіших літературних полемік XVI — поч. XVII ст. між прибічниками цицеронівського й антицицеронівського (аттицизм, ліпсіанізм) напрямів у прозі, що зачіпала всю гуманістичну теорію наслідування старовинних зразків. І у цій суперечці був прибічником (поряд із Еразмом Роттердамським, Ж. Ж. Скалігером, Ю. Ліпсієм, Ф. Беконом) орієнтації на "срібний вік" римського інтелектуалізму. "Листи до Луцилія" Сенеки значною мірою визначили сам замисел монтенівських *"Проб"*, як і їхню форму — той самий "безлад ідей", що становить і важкість, і чар М.

Але все-таки лише цією обставиною у М. справа не вичерпується. Антититанізм "для себе" — за визнання особливої парадигми великої особистості "для інших" — не міг не вести до іншого уявлення про порядок, про впорядкованість в інтелекті та духовному житті приватної особи як людського типу. Мак'явеллі трагічно жертвує мораллю монарха задля єдності народу та сили держави. І підґрунтя для цього — не в надлюдині, а в надлюдських вимогах до особистості монарха: в ньому втілена держава, і моральний вибір обмежується державним інтересом (а не міркуваннями особистої користі чи особистої вигоди монарха як приватної людини).

М. вибирає іншу точку відліку, ставлячи в центр приватну людину. Зміна точки відліку, можна сказати, знімає трагічну суперечність мак'явеллізму та дає в руки М. аргументи, що визначають явне засудження ним логічної конструкції Мак'явеллі. Ці аргументи такі:

— державець поза межами свого статусу є приватною особою; селянин і король, "простіше кажучи, відрізняються один від одного лише своїм одягом"; "цар — всього лише людина" (І, розд. XLII);

— використання недобрих засобів для досягнення благої мети не є винятковим привілеєм державця, це достатньо поширене людське діяння, яке пояснюється "слабкістю нашого єства" (II, розд. XXIII), як і жорстокість, що походить з природного "інстинкту нелюдяності" (II, розд. XI). За крайніх обставин, що становлять загрозу для держави, можливе порушення державцем свого обов'язку, але "він зобов'язаний розглядати подібну необхідність як кару Божу; гріха тут немає, адже він відступається від своїх принципів задля загальнообов'язкового та вищого принципу, але це, звісно, є великим нещастям..." (III, розд. I);

— державець має бути безумовним зразком чесноти, навіть на шкоду самому собі, позаяк влада тиражує його вади серед підлеглих: "Поступаючись державцям в усьому, що стосується честі та слави, утверджують і укріплюють також їхні недоліки та вади не лише простим схваленням, але й наслідуванням", через це "інколи в моду входили розпуста і всіляка розбещеність,

а також зрадництво, блюзнірство, жорстокість, а також єресь, а також забобони, невірництво, розпещеність і ще гірші вади, якщо такі є" (III, розд. VII); складність же полягає в тому, що "чеснота потребує, аби її дотримувались задля неї самої; і якщо нею прикриваються заради інших цілей, вона зараз же зриває машкару з нашого обличчя" (II, розд. I);

— моральна стійкість державців послаблюється тим, що в них у всіх сферах діяльності немає гідних суперників; "ніхто не насмілюється вступити з ними у справжнє змагання" (III, розд. VII);

— через усе це найобтяжливіша і найважча на світі справа — "гідно владарювати"; "важко дотримувати міру у настільки безмірній могутності" (III, розд. VII);

— людина мудра, стійка, пристрасна "на п'ятсот сажнів вивищується над усіма королівствами та герцогствами, в самій собі віднаходячи ціле царство"; "Переваги королівського звання — значною мірою гадані: на будь-якому ступені багатства та влади можна відчувати себе королем" (I, розд. XLII).

Такою є логіка М. у його запереченні мак'явеллізму. Вона близька до критики монтенівським старшим приятелем Ла Боесі монархії як узурпації народних прав, пізніших ідей французького Просвітництва про природні права людини. Але для нас, мабуть, ще важливішим є фінальний наслідок, який виводить з цих засновків французький мислитель. Цей наслідок — для себе: "Мене не охоплює ані пристрасна ненависть, ані пристрасна любов до великих світу сього, і воля моя не затиснена в лещатах ані заподіяною їй образою, ані почуттям особливої вдячності. Що стосується наших державців, то я поважаю їх лишень як підданий і громадянин і моє почуття щодо них вільне від усілякої користі... Це й дозволяє мені ходити завжди і всюди з високо піднесеною головою, відкритим обличчям і відкритим серцем" (III, розд. I).

Вільнодумство, таким чином, переведене М. в осердя особистості приватної людини, воно не спрямоване ні на зруйнування яких би там не було основ суспільності, для вільної всередині себе особистості таке руйнування непотрібне і навіть небезпечне, воно якраз і створює невпевненість і нервозність. Немає жодного сенсу вивищувати людину над світом; тверезий глузд і життєві спостереження підказують мислячій людині, що вона не центр Всесвіту, не вища за Бога, не вінець природи, навіть у порівнянні з тваринами вона програє і фізично, і морально (II, розд. XII). Але внутрішній світ особистості здатний стати її іншим виміром: тут є моральний вибір, а отже, є свобода, є панування над собою, є, зрештою, правдива велич людини. У кінцевому підсумку це цілком відродженська ідея, і добачати її в М., напевне, важливіше, ніж — як бувало не раз — дорікати йому за політичний консерватизм.

Перша та друга книги *"Проб"* помітно відрізняються від третьої. Написана пізніше від двох перших, з перервою в десятиліття, третя книга видається більш вільною, а в розумінні навколишнього життя, мабуть, і глибшою. М. сам змінювався і усвідомлював цю зміну в собі. "Ніколи не буває, — писав він, — аби дві людини однаково дивились на одну й ту саму річ, і два цілком однакові міркування неможливо виявити не лише у двох різних людей, але й в однієї і тієї ж людини в різний час" (*"Проби"*, III, розд. XII).

Ще не так давно М. писав, що "відмінна ознака мудрості — це незмінно радісне сприйняття життя..." (I, розд. XXVI). Емоційне тло третьої книги видається не надто відповідним цьому гаслові, і хоч автор провів виразну межу між собою як мером і собою як М. (III, розд. X), його політична кар'єра у важкі для Франції часи не могла не відобразитися й на пафосі тих багатьох місць у *"Пробах"*, що звернені до сучасників.

В Україні переклад уривків *"Проб"* здійснив А. Перепадя.

Тв.: Укр. пер. — Проби (уривки) // Всесвіт. — 1991. — № 2–4. *Рос. пер.* — Опыты: В 2 т. — Москва, 1979; Опыты: В 3 кн. — Москва, 1992.

Літ.: Кирнозе З.И. Страницы франц. классики. — Москва, 1992; Косиков Г.К. Последний гуманист, или Подвижная жизнь истины // Монтень М. Опыты. Избр. главы. — Москва, 1991.

В. та Вал. Лукови



МОПАССА́Н, Ґі де (Maupassant, Guy de — 5.08.1850, замок Міроменіль — 6.07. 1893, Париж) — французький письменник.

М., повне ім'я у якого Анрі Рене Альбер Ґі, народився в сім'ї незаможного дворянина. Наявність родинного замку та шляхетність походження, про які постійно говорила мати письменника Лора де Мопассан, викликають сумніви біографів. Розлучення батьків і від'їзд батька у Париж означали для Гі та його брата посилення материнського впливу. Близькі стосунки із матір'ю, наділеною художнім чуттям і витонченим смаком, стала для М. важливим фактором у його становленні. Їй він зобов'язаний і знайомством із Г. Флобером, котрий опікувався сином своєї приятельки і давав йому уроки майстерності.

Дитячі літа М. були щасливими. Вони проминули в Нормандії в забавах із сільськими

дітлахами та безпосередній наближеності до моря, сонця, домашніх тварин і птаства. Звідси у творчості письменника знання сільського життя, симпатії до рибалок і селян, довіра до природи та захоплення її животворною силою. Набагато складнішою виявилася справа з освітою. Релігійний колеж в Івето, куди його влаштувала мати, не надто підходив для жвавого допитливого хлопчака. Кепкування підлітка з обмежених наставників спричинили скандал і змусили матір перевести сина в руанський ліцей. Закінчивши його навесні 1870 р., М. мав намір займатися на юридичному факультеті університету, але франко-прусська війна, що розпочалася в липні, не дозволила здійснитися цим задумам. Мобілізований в армію і ставши свідком її розгрому, М. ясно побачив порочність державної системи Франції та користолюбство її буржуазії. А економічна криза, що спалахнула після 1871 р., довершивши родинний розор, змусила М. шукати оплачувану службу. З 1873 р. впродовж семи років він працював у Морському міністерстві, а потім у Міністерстві народної освіти. Але чиновницька кар'єра його не приваблювала. У ці роки М. більше відомий як спортсмен, учасник змагань з веслування. Жевріла в ньому й пристрасть до поезії. 1876 р. М. опублікував поему *"На березі"*, у якій відточеним віршем послідовника парнаської школи оспівував тілесні втіхи — взаємний потяг закоханих, приклад яким подає вся жива природа. Поема не свідчила про з'яву нового талановитого поета. Значення уроків поезії далося взнаки згодом — у вивіреності ритму фрази, у пошуках точного слова, які характеризують прозу М.

Завдячуючи поемі М. увійшов у середовище молодих літераторів – Ж. Ґюїсманса, П. Алексіса, Мірбо, А. Сеара, Л. Енніка, котрі виступали пристрасними прихильниками натуралістичної доктрини І. Тена й Е. Золя. У їхньому колі була опублікована й перша із відомих новел М. *"Пампушка"* ("Boule-de-suif ", 1880). Історія її створення пов'язана із Золя, у маєтку котрого Медані, неподалік від Парижа, письменники вирішили почергово розповісти по одній історії про франко-прусську війну. Так з'явилася збірка "Меданські вечори" ("Soirées de Médan", 1880), що відкривався новелою Золя "Облога млина". Та найкращим твором у ньому стала *"Пампушка"*. Навіть такий суворий критик, як Флобер, котрий забороняв до цього М. публікувати прозу, вважаючи її незрілою, відгукнувся про *"Пампушку"* захоплено, назвавши її "шедевром" і пророкуючи, що це маленьке оповідання ніколи не забудеться.

Флобер, як виявилося, мав рацію. В історію літератури М. увійшов передусім як новеліст, творець власного типу новели. Його письменницька слава зростала з кожним роком. Всього М. створив 16 збірок новел — *"Заклад Тельє"* ("La Maison Tellier", 1881), *"Мадемуазель Фіфі"* ("Mademoiselle Fifi", 1882), *"Оповідки Вальдшнепа"* ("Contes de la bécasse", 1883), *"Сестри Рондолі"* ("Les Sœurs Rondoli", 1884), *"Міс Гарріет"* ("Miss Harriet", 1884), *"Іветта"* ("Yvette", 1885), *"Орля"* ("Le Horlà", 1887) та ін. Збірки неодноразово перевидавались ще за життя письменника. М. постійно переглядав новели, поміщені в них, вилучав одні, додавав інші. Він був дуже вимогливим до того, що виходило під його прізвищем. Ранні, веселі, пустотливі оповідання М. публікував під псевдонімами, і якщо згодом підписував, то попередньо переробляв.

Заповідана Флобером регулярна літературна праця змінила юнацькі звички М., хоча любов до моря та вітрильного спорту збереглися в нього до останніх років життя. Він постановив собі працювати щоранку з семи до дванадцяти годин, а в другій половині дня та вечорами викінчувати свої твори та записувати денні враження. Його працездатність першої половини 80-х рр. була дивовижною. Окрім новел, він писав подорожні нотатки, ліричні щоденники, майже щоденно публікував у газетах нариси та фейлетони. Роман *"Життя"* ("Une vie", 1883) висунув М. у ряд найкращих європейських майстрів психологічної прози. Наступним був роман-фейлетон *"Любий друг"* ("Bel-Ami", 1885) і соціально-психологічний роман *"Монт-Оріоль"* ("Mont-Oriol", 1886). Останніми романами М. стали *"П'єр і Жан"* ("Pierre et Jean", 1887), *"Сильна, як смерть"* ("Fort comme la mort", 1889) та *"Наше серце"* ("Notre cœur", 1890).

Заповідаючись поперву на щасливу, письменницька доля М. рано виявилася потьмареною. Ознаки важкої хвороби, нестерпні головні болі, слабкість, втомлюваність дедалі частіше мучили його вже з середини 80-х рр., навіюючи похмурі думки про спадковий характер недуги й поглиблюючи песимістичний погляд на світ. Здійснивши невдалу спробу самогубства, впавши в безумство, М. помер у психіатричній клініці, виправдавши ним самим зроблене пророцтво: "Я з'явився в літературі, як метеор, і щезну, як блискавка". Творчий шлях М. тривав трохи більше, десяти років...

Тріумфуюче здоров'я та повнота життя його перших книг вже містили у глибині приховану тугу. Наприкінці 80-х рр. М. створював частіше не життєрадісні, а просто смутні, іноді болісно-тривожні оповідання. Посеред веселих історій ранніх збірок теж є сюжети, які зачіпають найчутливіші струни людської душі.

Часто М. уявляють собі співцем плоті, нескромним свідком любовних походеньок. Дійсно, М. багато писав про любов, але митця хвилювали й інші теми. Важливою для творчості письменника стала тема війни і все коло пов'язаних

із нею питань — відповідальність за війни урядів, прагнення нажитися на бідах батьківщини міських і сільських буржуа, трагедія втягненої у війну простої людини та властиве їй почуття патріотизму. Про франко-пруссьску війну 1870–1871 рр. він написав близько двадцяти новел (*"Пампушка"*, *"Мадемуазель Фіфі"*, *"Два приятелі"* та ін.).

М. швидко позбувся шовіністичного захвату, що охопив його на початку франко-пруссьської війни, учасником якої він був. Романтичний погляд на світ був йому взагалі мало властивий. В одному з листів 1880 р., характеризуючи загальну спрямованість *"Меданських вечорів"*, він писав: "Жодної антипатріотичної ідеї, жодного упередженого наміру. Ми хотіли тільки спробувати дати в наших оповіданнях правдиву картину війни, звільнити їх від шовінізму... а також від фальшивого ентузіазму, що вважався до сьогодні необхідним в усякій оповіді, де наявні червоні штани та рушниця".

У новелі *"Мадемуазель Фіфі"* М. знову повертається до теми патріотичного пориву продажної жінки, котра цього разу вбила пруссього офіцера за те, що він у її присутності образив Францію.

Багатьом критикам видавався підозрілим вибір М. на роль месниць дівчат з будинків розпусти, але М. не вважав їх гіршими чи грішнішими за респектабельних жінок. Героїня *"Мадемуазель Фіфі"*, дівчина на ім'я Рашель, позбавлена знижуючих її образ якостей, властивих Пампушці. Рашель смілива, рішуча, відважна. Всадивши ніж у горло офіцерові, вона кинула під ноги його приятелю стільця, розчахнула вікно і зникла, перше, ніж її встигли схопити. На думку М. Рашель здійснила подвиг. Характерна щодо цього кінцівка новели: з будинку розпусти її взяв згодом "один патріот, позбавлений передсудів, що покохав її за цей прекрасний вчинок; згодом, покохавши її вже задля неї самої, він одружився з нею й зробив з неї даму не гіршу за багатьох інших".

Самовідданість робить героями найнепримітніших обивателів. Два приятелі, пристрасні любителі порибалити, опинившись на прикордонній лінії, втрапляють до рук пруссакам. Німці обіцяють їм життя, якщо вони викажуть французький пароль, але їм навіть на думку не спадає, що це можливо. Обидва товариші гинуть, як герої (*"Два приятелі"* — "Deux amis").

Особливо вражаючі у М. картини селянського опору. У новелах *"Татусь Мілон"* ("Le père Milon"), *"Стара Соваж"* ("La mère Sauvage"), *"Полонені"* ("Prisonnières") він розповідає про тих, кого називав у новелі *"Пампушка"* "безстрашними", здатними до "таємної, дикої та законної помсти", "невідомого героїзму". Усі вони здійснюють подвиги обдумано та діловито, як звикли виконувати щоденну селянську роботу.

Патріотизм героїв М. небагатослівний. Його герої не виголошують пафосних промов про велич Франції чи про свій обов'язок. Навіть стріляючи у ворога чи самі падаючи під кулями, вони мовчать. Але це й не інстинктивний патріотизм, не рефлекс тварини, що захищає свою нору без глибоких роздумів, як це уявляли собі французькі критики М. Автор *"Татуся Мілона"* та *"Двох приятелів"* безпомильно вловив природу непоказного, діловитого патріотизму простої людини, завжди готової до подвигу, для котрої немислимо уявити собі щоденне життя без боротьби за існування, за шматок хліба.

Ці особливості новелістики М. спричинили якнайжвавіше зацікавлення його творчістю під час окупації Франції в роки Другої світової війни. Підпільна преса перевидавала його оповідання та писала про нього як про митця-патріота.

Суттєве місце у новелістиці М. займає і любовна тема. Еротична новела значною мірою визначила зацікавлення читачів його оповіданнями, в яких любов незрідка зображається як один зі способів своєрідного насичення, вдоволення апетиту тіла. Але тільки цим М. не обмежувався. У зверненні письменника до теми кохання далося взнаки його уявлення про раблезіанську повноту буття, потужний бурлескний струмінь, що не вигасає впродовж століть у французькій літературі. Є в М. і сатиричне вирішення цієї теми. Невипадково його захоплювала та скоряла сила грубого сміху сатирика Арістофана. Виявилася тут і тенденція епохи: пробуджене натуралістами зацікавлення питаннями фізіології, забороненого раніше для великої літератури життя плоті. Зображення продажної жінки широко увійшло у твори Золя та бр. Гонкурів. Увійшло воно і в новелістику М., котрий створив цілу галерею образів — жалюгідних, зворушливих і комічних. Але продають себе не лише жінки, що зробили це своїм ремеслом. Тема користолюбства існує і поза зв'язком з любовною темою (*"Усім'ї"* — "En famille", *"Парасолька"* — "Parapluie", *"Туан"* — "Toine"). Не завжди вона звучить комічно. Іноді М. не сміється, а жахається. Його *"Мати виродків"* наче повторює романтичну історію Гюго про компрачікосів, котрі спотворюють дітей, аби продавати їх в ярмаркові шатра. Забагатіла селянка умисне народжує потворних дітей, стискаючи собі талію під час вагітності. М. здіймає з її історії всілякі романтичні покрови, він детально описує житло селянки — гарненький доглянутий будиночок, схожий на "житло нотаріуса, котрий відійшов на спочинок". Оповідаючи історію колишньої бурлачки, котра скалічила перше немовля через жорстоку необхідність приховати вагітність, письменник точно називає суму,

за яку вона продала свою дитину. І від цієї буденності, обачності злочин стає удвічі жахливішим. Жадоба грошей роз'їла найприродніше та найглибше почуття: материнство. Навіть похмурі романтичні злочинниці не доходили до того, до чого привело людину буржуазне розважливе життя. Мати виродків не самотня. Кокетлива жінка на пляжі теж мати виродків.

М. не лише митець смішних або відворотно похмурих сторін буття. Чимало з його новел оповідають про високі почуття, про невдале й усе ж прекрасне людське життя. Новели ці часто овіяні смутком, печальною посмішкою над недоладним і нещасливим існуванням людей, котрі заслуговують на кращу долю (*"Іветта"*, *"Намисто"*, *"Дядько Жуль"*, *"Міс Гаррієт"*). І життя ці не є печальним винятком. Чимало сторінок М. присвячено сумним роздумам про людську долю, адже кожного очікує в кінці трагедія старості та смерті. Ці настрої стали особливо виразними в останніх новелах, де ірраціональні, ворожі людині сили нерідно набувають таємничого, містичного характеру (*"Орля"* й ін.).

Новела М. — мистецтво, що перебуває в розвитку і вкрай важко піддається художньому аналізу. На відміну від традиційного західноєвропейського оповідання, яке походить від "новин" італійських міст, анекдотів з динамічною дією та мінімумом опису, новела М. рідко будується на заплутаній інтризі та містить несподівану розв'язку. Віддаючи належне прозі П. Меріме, М. створив інший тип новели, що відтворює зазвичай лише один епізод людського існування без явно окресленого фіналу. Але ці "шматки життя" приховують розлогий художній пласт, названий згодом "принципом айсберга" або ж "підтекстом".

Розбіжність сюжету і змісту має в М. різноманітні форми. Іноді в новелу вводиться вигаданий оповідач, що надає розповіді додаткової об'єктивності. Цей поширений прийом, блискуче розроблений Меріме, має у М. свою особливість. Часто його оповідач — лікар, фаховий знавець "фізіологічної психології" та життя плоті. Вплив натуралізму відчутний і в романі, і в новелі М. Митець не сприйняв, одначе, основних засад натуралістичної естетики про верховенство "документа", збагачення "правдиво життєвого факту". Хоч в основу багатьох новелістичних сюжетів і покладені реальні події, М. першочергового значення надавав фантазії та інтуїції митця, адже реалізм для нього полягав не в "банальній світлині життя", а в образі більш повному, ніж сама дійсність. Так, уже в *"Пампушці"* історія спротиву та падіння мадемуазель Елізабет Руссе не вичерпує змісту новели. Ця історія вставлена в широку раму авторської оповіді. Експресія на початку та в кінці новели має дуже точну адресу: буржуа, "котрі розжиріли і втратили будь-яку мужність в себе за прилавком", виявляються у фіналі "чесними мерзотниками". Оцінка М. тісно пов'язана із сюжетом новели.

Новела розпочинається картиною відступу французької армії — "не війська, а безладних орд". Героїчні назви вільних дружин — "Месники за поразку", "Причасники смерті", "Громадяни могили" — звучать у цьому контексті іронічно. Автор ще підкреслює цю іронію, додаючи, що "вигляд у них був правдиво розбійницький" і національна гвардія підстрелювала іноді "свою власну сторожу". Авторська іронія має в новелі точну адресу: продажність буржуазних державців, яка призвела до того, що офіцерами французької армії стали "колишні торговці салом чи милом, ...яким дали офіцерські звання за гроші". Поступово в новелі виникає образ і другої народної Франції, "бо ненависть до Чужинця споконвіку озброює горстку безстрашних, готових померти за Ідею". М. в уславленні невідомих героїв навіть підноситься до мало властивої для нього патетики, використовуючи прийом романтичної персоніфікації (Безстрашні, Ідея, Чужинець).

Цей самий мотив протиставлення народу та буржуазії повторюється в головному сюжеті новели, у якій йдеться про подорож десятьох руанців до Гавру. Головна причина подорожі — "потреба в торговельних угодах", що знову "ожила в серцях місцевих комерсантів". Відокремивши їх від інших руанців стінками поштового диліжансу, М. дає читачеві можливість роздивитися відібрані екземпляри достатньо пильно. Це й подружжя гуртових виноторговців Луазо і Карре-Ламадон, "офіцер ордену Почесного легіону", фабрикант із дружиною і граф де Бревіль із графинею. Усі вони відчувають себе "товаришами по багатству". М. визначає й джерела цього багатства. Один продає паскудне вино і просто є шахраєм, другий торгує політичними переконаннями, графство третього засноване на тому, що його предок зумів вдало продати власну дружину, котра стала коханкою короля.

Республіканець-демократ Корнюде, знаний у дешевих пивницях, та дві черниці слугують ніби тлом для розподілу головних акцентів. Шести особам, котрі уособлюють "прошарок людей порядних, впливових, вірних релігії, з твердими устоями", протиставлена продажна жінка на прізвисько Пампушка. Сам вибір професії для героїні новели достатньо іронічний. Луазо чи де Бревілі торгують іншими. Пампушка в якості товару може запропонувати тільки саму себе, що й спричинює обурення "порядних" людей, котрі опинилися з нею в одній кареті.

М. вельми далекий від ідеалізації чи героїзації Пампушки. Її портрет достатньо промовисто свідчить про це. Вона "маленька, вся кругленька,

заплила жирком, з пухкими пальчиками, перетягнутими в суглобах на зразок в'язки коротеньких сосисок". М. посміюється над наївністю й обмеженістю Пампушки, над її довірливістю та сентиментальністю, і все ж морально робить її незмірно вищою за "порядних" супутників.

Пампушка з готовністю пропонує буржуа, котрі щойно ображали її, свої припаси, переконавшись, що супутники голодні, вона доброзичлива та здатна на самопожертву. І їй єдиній з усієї компанії дано почуття національної гордості. Щоправда, і гордість, і самопожертва Пампушки виливаються радше в комічну, аніж в героїчну форму. Вона рішуче відмовляє прусському офіцерові, котрий домагається її кохання. Для неї пруссак — ворог, і поступитися йому не дозволяє їй почуття власної гідності. Погоджується вона тільки внаслідок тривалої психологічної атаки з боку своїх супутників, котрі виявились набагато хитрішими за неї. Патріотичний порив і несподівана цнотливість Пампушки затримували їхній від'їзд, і вони продали Пампушку, як до цього продавали честь і батьківщину. Французькі власники та пруссаки показані в новелі не в стані ворожнечі, а в єдино можливому для них стані купівлі-продажу. Намічена в експозиції тема народної війни отримує дещо несподіване, трагікомічне продовження у протесті повії.

Разюча і майстерність композиції *"Пампушки"*, дуже простої та дуже точно продуманої. Експозиція новели дає широку картину навали. Сюжет складається з трьох взаємно врівноважених частин: шлях в диліжансі, вимушена затримка на заїжджому дворі, знову диліжанс... Кульмінація новели — протест Пампушки. Цікаво, що прусський офіцер пасивний. Він вичікує. Луазо, Карре-Ламадони та де Бревілі, навпаки, розгортають активну діяльність. Черниці та республіканець Корнюде їм потурають. У кареті, що вирушає із заїжджого двору, ті люди, тільки освітлені більш різким світлом. Епізод з подорожньою провізією, повторений двічі, надає розповіді особливої завершеності.

У цій, як і в інших новелах М., вражає прекрасне відчуття наповненості речей. Його натюрморти наділені свіжою соковитістю полотен старих фламандських малярів. М. помічає білі стру-мочки сала, що перетинають м'якуш смаженої дичини, рум'яну скоринку хліба, що знаходиться поміж чотирма пляшками в плетеному кошику, жовтий шматок швейцарського сиру, настільки ніжний, що на ньому відбивається газетний заголовок.

На початку подорожі Пампушка роздала все, що в неї було. Вирушаючи із заїжджого двору, вона не встигла потурбуватися про їжу, але їй вже ніхто нічого не дає, всі поквапливо та жадібно їдять по кутках, поки ображена Пампушка мовчки ковтає сльози. Такий фінал викликає у читача майже фізичну відразу до буржуа, котрі працюють щелепами, і співчуття до ображеної у своїх найкращих почуттях Пампушки. Ідейну і стильову складність новели створює наявність у ній двох полюсів: зневажливо-насмішкуватого ставлення автора до боягузливих і продажних буржуа та співчутливо-захопленого — до французьких патріотів, що відображено в авторській мові низкою оціночних висловів. Сюжет новели нависає, як міст, що спирається на обидві опори, одначе цілковито їх не покриває.

Часто зустрічається в М. і різновид цієї самої ускладненої структури — оповідання-міркування. Так побудоване *"Намисто"*. Його голий сюжет може наштовхнути на найбанальнішу думку про те, що небезпечно позичати чужу коштовність. Однак перша ж фраза оповіді містить елемент узагальнення ("Це була одна з тих вишуканих і чарівних дівчат, які наче за іронією долі народжуються іноді в чиновницьких родинах") і дає зрозуміти, що розказана історія — варіант теми про несправедливість світу, в якому блага розподіляються не згідно із заслугами, талантами та красою, а згідно з багатством чи долею випадку.

Особливим типом мопассанівської новели є парадоксальна новела, у якій висновок із сюжету вже не є більшою чи меншою частиною загального висновку, але умисне йому заперечує. Так, у новелі *"Плетільниця стільців"*, де немолодий лікар оповідає історію вірного кохання, що тривало п'ятдесят років і обірвалося зі смертю бідної плетільниці стільців, ідеться властиво не про те, що "тільки жінки вміють любити", а про перемогу всеторжествуючого грошового розрахунку над світом почуттів. І виражена ця суперечність передусім у стилі новели, в зіткненні ліричного струменю зі зворотами сухої прозаїчної мови, здобреної цифровими перерахуваннями тієї ціни, за яку аптекар дозволяє себе любити.

Тематична та структурна складність новели М., її філософська глибина та художня досконалість викликали захоплені відгуки наймаститіших майстрів — Г. Флобера, Е. Золя, А. Франса.

Написані в той самий період, що й новели, романи М. природно продовжували розвиток їхніх тем і прийомів. Роман *"Життя"* ніби розпадається на серію новел, що взаємно продовжують одна одну. *"Любий друг"* виріс із оповідання-памфлету. Образи *"Монт-Оріоля"* нагадують про досвід одночасно створюваної новели характерів у збірках *"Маленька Рок"* ("La Petite Rocque", 1886) і *"Пан Паран"* ("Monsieur Parent", 1886). Романи *"Сильна, як смерть"* і *"Наше серце"* перегукуються з пізніми символістськими новелами про містичну природу зла, непізнава-

ність і нелогічність людських учинків. Проте елегійні мотиви відчутні вже і в першому, найвідомішому романі М. — *"Життя"*. Словами "Щира правда", взятими за епіграф, автор заявляє, що він не прагне до цікавості сюжету, але подає історію звичайного людського життя. Неозначений артикль французької назви твору — "Une vie" — ще підкреслює, що у романі йдеться про життя у загальному, філософському сенсі. На питання про те, що таке людське життя, автор відповідає, прослідковуючи етапи дорослішання, розчарувань і старіння Жанни, пов'язані з обставинами поступового занепаду дворянського гнізда. Батько Жанни — чесний і добрий барон де Во — замислює виховання доньки в дусі просвітників XVIII ст. — у безпосередній наближеності до природи, на прикладах доброти та великодушності. Після виходу з монастиря, де дівчина виховувалась до сімнадцяти років, на Жанну чекають затишний будинок у власному маєтку "Осокори", люблячі батьки, нові враження. М. гостро відчуває поезію дворянського побуту, красу лицарських уявлень про честь, чар свободи звичаїв минулого століття, в дусі яких були виховані батьки Жанни.

І одначе, зберігаючи вірність життєвій правді, М. не міг не показати, що час дворянства відійшов, що загибель дворянсько-помісного світу і його культури, який нищать ринкові відносини, неминуча. У листі до Флобера М. нарікав на труднощі створення "переходів" між сценами та визначав своє завдання як зображення "одноманітного та неперервного потоку життя".

Вибір в якості головного персонажа жінки, котра отримала від матері "успадкований інстинкт мрійливої чуттєвості", ускладнює психологічний рисунок роману-біографії. Чимало подій і описів подані в ньому очима Жанни, котра втрачає свої ілюзії одну за одною. Вона розчаровується у чистому коханні, у щасливому заміжжі, у материнській чесноті, у жіночій порядності, у синівській прихильності. Внутрішні психологічні переживання Жанни гальмують дію роману, побудованого, як низка нещасть, що спадають на героїню. У романі багато смертей — матері, чоловіка, дитини, батька Жанни. Розор, продаж маєтку "Осокори", невтішні звістки про непутящого сина, котрий поїхав від неї, самотня старість — усе це змінює колись довірливу, добру, прекрасну Жанну. Вона стає незграбною і метушливою, часто бурчить. Їй навіть здається, що "сонце стало, далебі, не таким спекотним, як у дні її юності, небо не таким синім, трава не такою зеленою..." Гіркий підсумок роману в тому, що таким є фінал будь-якого людського життя. Але відчуття похмурої трагедії людського існування знімається думкою про повторюваність, відроджуваність буття. Онука Жанни, що народилася, ймовірно, побачить синяву такою ж блискучою, як Жанна у дні юності. До того ж життя слід приймати таким, яким воно є. На безупинні нарікання дворянки про те, як їй "не поталанило" в житті, служниця Розалі, колись гірко ображена її чоловіком, відповідає іншою, селянською правдою: "Ви невдало вийшли заміж, ось і все... От прийшлося б вам працювати задля шматка хліба, вставати о шостій ранку та йти на поденщину...", а на старості померти з голоду, "що б ви тоді сказали?" Устами Розалі М. дає остаточну відповідь на питання, яким є життя: "Не таке хороше, але й не таке вже погане, як гадається". У цьому нехитрому резюме міститься глибока думка про те, що життя тотожне лишень самому життю, що воно ширше і за індивідуальну долю, і за соціальні негаразди. І висловлюється ця ідея не єдино у фіналі. Вона приховано присутня в усій тканині роману й передусім в авторських описах природи, сцені, коли юна Жанна захоплено дивиться у бездонну синяву неба.

Написаний слідом за *"Життям"* роман *"Любий друг"* має іншу жанрову природу. Це не психологічний роман. Його походження з написаного двома роками раніше памфлету *"Чоловікповія"* визначило і тематику, і художню форму твору. Сходження відставного унтер-офіцера Жоржа Дюруа до вершин влади та багатства мотивоване передусім соціально. Характер Дюруа, заявлений як характер соціального негідника, розкривається шляхом прямої авторської оцінки. Уже в його зовнішності — "спокусника з бульварного роману" — акцентовано тваринний, примітивний первень. Недалекий, неосвічений, неродовитий герой робить попри те стрімку кар'єру. Динамізм сюжету відповідає внутрішній установці героя, котрий добре тямить, що для досягнення успіху слід поспішати.

У романі-памфлеті немає тих суперечностей і "психологічних зупинок", які присутні в романі *"Життя"*. Його власний ряд вибудуваний за невблаганною логікою. Нахабство, неперебірливість у засобах, брутальна біологічна сила, успіхи серед жінок — риси, які не взаємно заперечують, але доповнюють одна одну і роблять характер Дюруа по-своєму цілісним. Торжеству такої особистості особливо сприяють періоди політичного безчасся. Таким часом постає в романі III Республіка з її бурхливим розвитком капіталізму, економічними та зовнішньополітичними аферами, зростаючою владою преси, яка формувала суспільну думку. Саме в газеті робить перші кроки вгору цілковито бездарний журналіст, майже неграмотний Дюруа. Преса, що виражає інтереси фінансових ділків, котрі стали справжніми господарями Франції, колоніальні війни в північній Африці, т. зв. "Танжерська експедиція", безвладний закон і несправед-

ливий суд репрезентують у романі середовище, в якому розвиваються “ницість, підлість і заздрість, що угніздилися в глибині людського серця”. Іронічно-захоплений опис весілля “дворянина” дю Руа та доньки банкіра у фіналі роману наочно демонструє і перемогу “чоловіка-повії”, і ставлення до нього автора.

Окрім ремарок і безпосередніх оцінок, це ставлення відчувається в самому стилі роману — і у виборі лексики, особливо характерної для вульгарної, наполегливої мови героя, і в синтаксисі. Музичні та гнучкі фрази *“Життя”*, що передають складний ритм роздумів і аналізу психології героїні, змінюються в *“Любому другові”* різкими, короткими реченнями, що змальовують “соціального негідника”.

Психологічну природу першого роману та розвінчувальну критику другого поєднав третій роман М. — *“Монт-Оріоль”*. Перипетії кохання, зародження, наростання та загибель почуття відтворені у ньому на тлі шахрайства довкола організації нового модного курорту. Підприємці та підкуплені лікарі безсовісно обманюють хворих. У *“Монт-Оріолі”* є вражаючі за ліризмом, а чи сарказмом сцени, але в ньому немає цілісності, він не досягає рівня ані психологічної глибини *“Життя”*, ані їдкої іронії *“Любого друга”*. Це саме можна сказати і про три останні романи М.

Творчість письменника, котрий продовжив традиції французької реалістичної прози, яка увібрала найскладніші та найрізноманітніші тенденції епохи — від натуралізму до символізму, — залишається зразком класики європейської літератури.

Перша українська збірка новел М. *“Дика пані”* вийшла 1899 р. у Львові за редакцією і з передмовою І. Франка. Твори М. перекладали Марко Вовчок, В. Щурат, О. Маковей, І. та М. Рильські, В. Підмогильний, Б.Козловський, М. Дейнар, М. Качеровський, П. Чикаленко, О. Косач-Кривинюк, Л. Івченкова, М. Вишнівська, В. Державин, Є. Тимченко та ін.

Тв.: Укр. пер. — Чабанський скік. — К., [1918]; Твори: В 10 т. — Харків—К., 1927–30; Твори: У 8 т. — К., 1969–74; Твори: У 2 т. — К., 1990; Любий друг. — К., 1999; Харків, 2003. *Рос. пер.* — ПСС: В 12 т. — Москва, 1958.

Літ.: Гресько М. Дві маловідомі статті І. Франка про Мопассана // Франко І. Статті і матеріали. — Львів, 1960. — Зб. 8; Гресько М.М. Твори Гі де Мопассана на Україні. Бібл. покажчик. — Львів, 1960; Данилин И. Ю. Жизнь и творчество Мопассана. — Москва, 1968; Лану А. Мопассан. — Москва, 1971; Мениаль Эд. Ги де Мопассан. — Ростов-на-Дону, 1999; Пащенко В.І. Гі де Мопассан. — К., 1986; [Франко І.]. Кілька слів про автора // Мопассан. Дика пані. — Львів, 1899.

З. Кірнозе



МОР, Томас (More, Sir Thomas — 7.02.1478, Лондон — 6.07.1535, там само) — англійський мислитель і політичний діяч, письменник.

М. — автор знаменитого роману *“Утопія”*, що поклав початок утопічному жанру. Майбутній канцлер Генріха VIII, народився в сім’ї вченого-правника Джона Мора, сина рукавичника, котрий отримав від короля рицарське звання. Після закінчення школи в Сент-Антоні був відданий у дім до архієпископа та лорд-канцлера сера Мортона, котрий справив значний вплив на долю свого вихованця. Мортон передрікав, що Томас стане “незвичайною людиною”, він віддав його в Оксфордський університет, де М. став учнем перших англійських гуманістів Лінакра і Гроцина. У домі сера Мортона М. чув розповіді про правління Річарда III і згодом склав його життєпис, який існує в латинському й англійському варіантах (“History of Richard III”). Він був опублікований 1543 р., після смерті М., ставши джерелом для шекспірівської хроніки та справивши вплив на подальшу англійську історіографію.

Після закінчення юридичних шкіл Нью Інн та Лінкольнз Інн М. був готовий до прийняття духовного чину, але змінив своє рішення та став адвокатом. Це допомогло йому добре спізнати життя англійського суспільства. У 1504 р. його було обрано в парламент, де він зарекомендував себе людиною безкомпромісною та справедливою. Після смерті Генріха VIII отримав місце помічника шерифа Лондона.

У 1499 р. М. познайомився з великим нідерландським гуманістом Еразмом Роттердамським. Знайомство відбулося під час візиту останнього в Англію. Під час свого наступного візиту Еразм замешкував у домі М. (1509). У листі до німецького гуманіста У. фон Гуттена Еразм оповів про М. У своєму описі він підкреслив дотримання М. однієї з найважливіших вимог його часу: в усьому уникати надмірності. “Тілобудовою та статурою він не вирізняється, — писав Еразм, — та все ж про нього не можна сказати, що він невеликого зросту, оскільки в усіх частинах тіла у нього така доладність, що кращого годі й побажати. Він білошкірий, і обличчя тяжіє швидше до білості, аніж до блідості, а рум’янець рідко спалахує. Волосся в нього русяве — темне, зі світлим відтінком, чи, якщо хочеш, світле з темним відтінком. Борода не густа. Очі сіро-блакитні в цятинку, що свідчить про м’який характер, і британці особливо полюбляють такі очі... Вираз обличчя, відповідно до характеру, відкритий і сповнений веселої друже-

любності, готової посміятися при нагоді; правду кажучи, він радше радісний, аніж пихатий і серйозний... Ось тільки руки селянські... Мова його навдивовижу виразна та розбірлива... Одяг він любить простий і не ходить ні в шовку, ні в оксамиті, ні в золотих ланцюгах, якщо тільки не доводиться одягати їх задля справи. Подиву гідна його байдужість до церемоній". Еразм спільно з М. працював над перекладами діалогів Лукіана, а також разом з однодумцями М. брав участь в укладанні підручників для граматичних шкіл, що відкривалися в той час у Англії. Навколо М. панувала атмосфера дружелюбності та взаємопорозуміння. Під час розмов з М. в Еразма виник задум "Похвали глупоті", що її він присвятив М.

Своє дозвілля М. присвячував літературі. Замолоду він писав вірші та комедії, створював епіграми, писав вірші латиною про дітей, про своє юнацьке кохання, створював побутові замальовки.

У 1510 р. М. розпочав роботу над *"Утопією" ("Золота книжка, така ж корисна, як забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопія"* — "A fruteful and pleasaunt worke of the beste state of publyque weale, and of the newe yle called Utopia"). Латинський текст опублікований 1516 р., англійський переклад — 1551 р. Живучи в епоху великих географічних відкриттів, коли на картах з'являлися нові землі, М. запропонував читачам приєднатися до однієї із експедицій і познайомитись із мешканцями вигаданої ним держави, грецька назва котрої "утопія" є грою схожих за звучанням слів "неіснуюча країна" і "благословенна країна". Так М. відкрив "острівну" традицію в англійській літературі.

Учасники експедиції, про яку розповідає М., — реальні люди, котрі жили насправді. Серед них сам автор, його покровитель кардинал Мортон, голландський гуманіст Петро Егідій, мандрівник Амеріго Веспуччі, знайомий Егідія — Рафаїл Гітлодей, від особи котрого і ведеться розповідь. Чимало читачів повірили в реальність описаних подій. У застосованому М. методі бере початок традиція знаменитих містифікацій у літературі.

М. висловив у своїй книзі думки про ідеально влаштовану державу і цим зробив внесок у багатовікові роздуми про щасливе суспільне життя. На його погляди безумовно вплинули легенди про "золотий вік" та ідеї древніх. М. згадує Платона та "комунізм" перших християн. Висунута гіпотеза про те, що певний вплив на *"Утопію"* справили дані про общинний побут слов'янських народів. Існує думка, що свою роль відіграли й розповіді про побут індіанців.

Усі мешканці Утопії повинні трудитися у міру своїх сил. На їхньому гербі сплелися серп, молот і пшеничні колоски. Вони зневажають гроші. У їхній країні із золота виготовляють лише дитячі забавки та нічні горщики. Виховані у розумній помірності, вони отримують одяг та їжу за необхідністю. Про спірність подібних суджень писатиме згодом багато хто. Але саме ця спірність змушує розмірковувати над книгою М. У "Королі Лірі" В. Шекспіра є рядки:

Адже злидар останній
І в злиднях має радощі якісь.
Не дай людині більше, ніж їй треба, —
І ти її з твариною зрівняєш.

(Пер. М. Рильського)

На обмежено-рівному розподілі буде збудовано щастя ідеального "Міста сонця" Т. Кампанелли. Думками про справедливо влаштоване суспільство будуть сповнені розділи про Телемське абатство Ф. Рабле, роздуми про "золотий вік" Дон Кіхота, "Нова Атлантида" Ф. Бекона, розділи про королівство Брабдінгнег Дж. Свіфта, "Вісті нізвідки" В. Морріса. Розвиток ідей М. і суперечки з ними призведуть до виникнення цілого пласту "утопічної" літератури, а в XX ст. спричинять виникнення і розвиток жанру антиутопії.

Роздуми М. поєднують публіцистику з художністю, здобрені яскравим творчим вимислом, гротескним зображенням низки ситуацій, іноді з побутописанням. Письменник описує побут утопійців, чим підсилює враження про достеменність, невигаданість оповіді.

У 1521 р. Генріх VIII запросив М. до двору і надав йому рицарське звання, а в 1523 р. за рекомендацією короля М. став спікером парламенту, потім канцлером герцогства Ланкастерського, а 1529 р. — канцлером королівства.

Безкомпромісність М. не дозволила йому підтримати політику короля стосовно Реформації. Погляди М. перебували в суперечності з ученням Лютера про відсутність у людини свободи волі та визначеності наперед долі кожного. 1532 р. М. відмовився від посади. Прискоренню процесу Реформації в Англії сприяло те, що в Генріха VIII не було дітей у шлюбі з Катериною Арагонською. Мріючи про спадкоємця, він звернувся у Рим до папи Климента VII за розлученням для повторного шлюбу з Анною Болейн. Після відмови в розлученні він оголосив себе главою англіканської церкви. М. не підтримував у цьому короля, вважаючи його дії протиправними. Королю ж було необхідне схвалення людини, відомої всій Європі. М. був заарештований, і 6 липня 1535 р. його стратили у дворі Тауера. Під час страти М. тримався з гідністю і навіть жартував з катом. У 1886 р. М. було канонізовано.

Після смерті М. його книга була перекладена італійською мовою 1548 р. та видана у Венеції.

У 1637 р. вона вийшла в Кордові іспанською мовою.

Леся Українка у статті "Утопія в белетристиці" (1906) зазначала, що М., на відміну від Платона, "поставив свій колективістичний ідеал на демократичний ґрунт", а завдяки "живим малюнкам" став "нарівні з найкращими белетристами новітньої доби". *"Утопію"* українською мовою переклали І. Шаровольський (1931) та Й. Кобів (1988).

Тв.: *Укр. пер.* — Утопія. — Харків–К., 1931; Утопія // Кампанелла Т. Місто Сонця. Мор Т. Утопія. — К., 1988. *Рос. пер.* — Эпиграммы. История Ричарда III. — Москва, 1973; Утопия. — Москва, 1978.

Літ.: Алексеев М.П. Славянские источники "Утопии" Томаса Мора. — Москва, 1955; Алексеєнко О. Томас Мор і його "Утопія" // Всесвіт. — 1985. — № 7; Кудрявцев О. Ф. Ренессансный гуманизм и "Утопия". — Москва, 1991; Осиновский И.Н. Томас Мор. — Москва, 1985; Осиновский И.Н. Томас Мор: Утопический коммунизм, гуманизм. Реформация. — Москва, 1978.

Є. Чорноземова



МОРÁВІА, Альберто (Moravia, Alberto, автонім: Пінкерле, Альберто — 28.11. 1907, Рим — 26.09.1990, там само) — італійський письменник.

М., виходець із заможної інтелігентної родини, провів усе життя у Римі, образ "вічного міста" став одним із провідних символів усієї прози письменника. У першому романі — *"Байдужі"* ("Gli indifferenti", 1929) події обмежені вузьким колом римської сім'ї, яка є втіленням соціальної трагедії епохи — байдужості. Комерсант Лео Мерумечі багато років був коханцем Маріяграції, багатої вдови з двома дітьми. За ці роки Лео розорив Маріяграцію, а коли вона зістарілася, звабив її дочку Карлу. Син Маріяграції, Мікеле, намагається заступитися за сестру, пригрожуючи полюбовнику матері пістолетом. Боягуз Лео погоджується одружитися з Карлою. Упродовж дії роману у стосунках персонажів змін майже не відбувається, здається, що дія зупинилася, характери статичні.

"Байдужих" критика пов'язувала з антифашистським романом, оскільки у творі М. відтворив затхлу атмосферу передфашистської епохи, духовне виродження людини, її дегуманізацію як передумову фашизму. Герої роману позбавлені будь-яких почуттів, крім марнославства та грошолюбства. Саме марнославство, а не кохання змушують зістарілу Маріяграцію у всьому потурати Лео. У цьому товаристві панує брехня, ганебні вчинки видаються за високоморальні: Лео розоряє родину, кривдить дочку та матір, але поводиться як друг сім'ї, як їхній благодійник. Цікавий герой у цьому романі — Мікеле, юнак інтелігентного складу душі. Обурений навколишньою брехнею, Мікеле лише один раз висловлює протест, а потім знову байдужіє. Сам образ байдужості у цьому психологічному романі набуває значення символу широкого філософського узагальнення — байдужість, відмирання душі осмислюється як загальнолюдська трагедія XX ст., джерело всіх соціальних негараздів.

У 1947 р. письменник створив роман *"Римлянка"* ("La romana"), у 1953 р. — *"Римські оповідання"* ("Racconti romani"), які згодом доповнювалися новими збірками, так що поняття "римські оповідання" стало претендувати на статус літературного терміна. Образ Рима у цих творах набуває широкого узагальнення, і водночас роман і оповідання вирізняються природною конкретністю, локальністю. Дійові особи роману і оповідань — звичайні мешканці Рима, котрі вимушені шукати шляхи до виживання за будь-яку ціну і найчастіше цією ціною стає відмова від моралі.

У *"Римлянці"* головна героїня Адріана — жінка з обличчям мадонни і духовним цинізмом блудниці. Вона стає "доступною" без особливих докорів сумління, хоча в душі плекає мрію про кохання. Троє чоловіків у житті Адріани, й у кожного з них частинка її душі. Перший із них шеф фашистської поліції Астуріта, одержимо закоханий у Адріану, другий — бандюгаздоровань Сонцоньо, до котрого героїня відчуває незрозумілий і некерований фізичний потяг, а третій — студент із шляхетної родини Джакомо Діодаті, учасник антифашистського Опору, котрого Адріана любить душею. Події стягуються у вузол у кінці роману: Джакомо потрапляє у в'язницю, в запалі дивної апатії (знову мотив фатальної байдужості!) називає імена своїх товаришів з Опору. Адріана вимагає, щоб Астуріта негайно звільнив Джакомо, закоханий поліцейський виконує її прохання беззаперечно. Зрада Джакомо не має наслідків, але юнак не може пробачити собі ганебний вчинок і накладає на себе руки. Адріана гірко оплакує Джакомо, майже не помічаючи загибелі Астуріти та Сонцоньо. Свою майбутню дитину, батьком котрої вона вважає бандита Сонцоньо, Адріана хоче довірити родині коханого Джакомо. З цією ненародженою істотою пов'язана в романі тема майбутнього Італії, і сам образ блудниці Адріани немовби очищується, у ньому проступають риси мадонни, людської матері. Роман М. вирізняється звичаєописовістю, побутовими деталями, та найбільше — психологічністю. Крім цього у ньому помітний політичний підтекст, засудження фашизму як дегуманізації, морального зубожіння.

У *"Римських оповіданнях"* — повоєнна Італія. Розповідь йде від першої особи, зазвичай, це простий хлопець із тих, хто водить таксі, стоїть за прилавком, миє посуд у ресторані, вештається у пошуках роботи, може з відчаю стати злодюжкою, а якщо пощастить, влаштується у кіно на роль гангстера. Життєва достовірність і ліризм *"Римських оповідань"* наближає їх до неореалізму, однак, на відміну від неореалістів, М. ніколи не розвиває теми солідарності простих людей, вони в нього роз'єднані, самотні. Майже трагічно звучить цей мотив роз'єднаності в оповіданні *"Ромул і Рем"*: двоє колишніх друзів із Опору після війни стають майже жебраками, і один із них, усвідомлюючи свій ганебний вчинок, грабує іншого. Немовби нічого не змінилося з того часу, коли Ромул убив свого брата Рема, а пізніше заснував місто Рим. Трагічне в оповіданнях М. сусідить із комічним.

Із темою фашизму, війни, Опору пов'язаний і роман *"Чочара"* ("La Ciociara", 1957), який був повністю закінчений і опублікований лише в 1957 р. Головна героїня роману — Чезіра походить із гірської Чочарії, що відома дикунством своїх мешканців. Чезіра — натура енергійна, у Римі вона швидко нажила статків торгівлею, а під час війни ще й спекуляцією, але війна вибила Чезіру із звичного середовища: вона разом із дочкою Розеттою стає біженкою, втрачає все нажите майно. У романі перед читачем постає тил із його розрухою, нестатками, голодом, сваволлям іноземних солдат. У цьому романі попередні образи письменника змальовані в іншому ракурсі: збезчещена Розетта спокійно і ледь не з власної охоти стає блудницею, проте Чезіра надіється повернути дочці втрачену віру у життя та добро. З'являється у *"Чочарі"* й інтелігент, антифашист Мікеле Феста, котрий не є учасником Опору, але близький йому за духом. Цей новий Мікеле вже не схожий на героя *"Байдужих"*, він активний у своїй гуманності; не герой-борець, а швидше мученик Опору, котрий гине від фашистської кулі, заступившись за мешканців чужого йому села. Загибель Мікеле відлунює болем у серці Чезіри, очищуючи її душу. У романі *"Чочара"* є ознаки, що зближують його з антифашистською літературою.

Соціально-психологічний роман *"Зневага"* ("Il disprezzo", 1954) присвячений долі італійської інтелігенції у повоєнний час. Молодий письменник Ріккардо Мольтені шукає "правильний шлях" у мистецтві та житті. Задля заробітку він іде працювати в кіно, пише сценарії для Баттісти, процвітаючого продюсера касових фільмів. Баттіста забирає його дружину красуню Емілію і змушує письменника переробляти на розважальний лад сюжет давньогрецької "Одіссеї". Письменник Ріккардо Мольтені не зразу розуміє, що він, по суті, благословляє залицяння Баттісти до Емілії і сприяє спотворенню класичної стародавньої поеми на догоду прибутковому кіно. Цю подвійну зраду Ріккардо усвідомлює занадто пізно: Емілія покинула його, а згодом загинула в аварії, "зламалася", вдарившись у автомобілі й ушкодивши хребет. Ріккардо зневажає і себе, й інших. Врешті-решт, він відмовляється від служби у Баттісти; тепер у нього немає роботи, немає дружини, немає перспективи. Роман *"Зневага"* написаний з добрим почуттям до інтелігента, котрий не хоче служити масовій культурі. У романі піднімаються проблеми сім'ї, культури, які тісно пов'язані з лиховісною темою "виживання" людини в суспільстві, де панує культ грошей.

У 50-х роках М. написав декілька драм, пов'язаних із темою дегуманізації особистості: *"Беатріче Ченчі"* (1955), *"Не вияснюй"* (1957). Згодом він створив досить "жорстокі" драми: *"Світ такий, яким він є"* (1966), *"Бог Курт"* (1967), *"Життя-гра"* (1969). У центрі драми *"Беатріче Ченчі"* ("Beatrice Cenci") — історія батьковбивства — історичний сюжет, вперше привнесений у літературу англійським поетом П.Б. Шеллі. У драмі М. Беатріче позбавлена героїчного ореолу. На початку приголомшена розпусними залицяннями рідного батька, в кінці драми вона стає коханкою чоловіка, котрий згодився вбити старого графа Ченчі. Із жертви Беатріче перетворюється у вбивцю батька, втрачаючи при цьому моральні орієнтири, честь і гідність.

У п'єсі *"Світ такий, яким він є"* професор Мілоне висуває концепцію, яку називає "терапією мови": із лексики будуть вилучені "застарілі" слова: "любов", "істина", "розум", а залишаться лише технічні терміни, спортивні і побутові означення. *"Бог Курт"* — філософсько-політична драма, події якої відбуваються у концтаборі. Комендант табору Курт проводить "культурний експеримент": змушує єврея Саула грати роль Едіпа в трагедії Софокла, режисерська інтерпретація Курта вимагає, щоб за ходом вистави Саул убив свого батька і зґвалтував матір. Ця антифашистська драма М. є також виступом проти сучасної інтелектуальної режисури, з її жорстокими експериментами; зловісного трактування набуває думка про стирання меж між театром і життям.

М. торкається теми відчуження людини від реальності. У пізніх "римських оповіданнях" (зб. *"Автомат"* — "L'automa", 1963) і в романі *"Нудьга"* ("La noia", 1960). М. порушує тему відчуження людини.

Головний герой роману *"Нудьга"* — художник Діно, котрий відчуває настільки гостру нудьгу, що вона завдає йому страждань, і руйнує його творчу активність. Стражданням Діно протиставлені впевненість і врівноваженість його матері,

для котрої нудьга — звичний стан: зміст її життя полягає у світських успіхах і матеріальних здобутках, хоча гострої потреби в цьому немає, оскільки вона й без того заможна. Для неї важливий самий процес збагачення. Діно не притаманне користолюбство, він знаходить інший порятунок від нудьги — еротику. Роман М., який і раніше не був далекий від натуралістичності, на цей раз досягає ознак, характерних для еротичного роману XX ст. Роман *"Нудьга"* завершується самогубством Діно — єдиний вихід, який знайшов герой. Діно — останній із молодих героїв М., котрі представляють нове покоління італійської інтелігенції, — це не трудівники, а споживачі з невгамовним потягом до насолоди. Задоволення цих потягів спустошує. У романі помітна критика сучасної цивілізації, що не здатна втамувати духовні потреби розумово розвиненої людини. Реалізм М. поєднує витонченість психологічного аналізу і сатиричний гротеск, у його романах наявні численні літературні ремінісценції, художні символи широкого узагальнення.

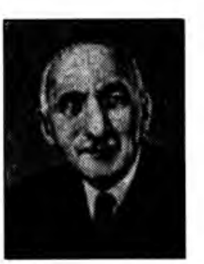
Пізні твори письменника — збірка оповідань *"Рай"* (1970), роман *"Я і він"* ("Io e lui", 1971), *"Внутрішнє життя"* ("La vita interiore", 1978), *"Тисяча дев'ятсот тридцять четвертий рік"* (1983), *"Спостерігач"* ("L'uomo che quarda", 1985).

Окремі твори М. українською мовою переклали І. Труш, А. Перепадя, В. Скуратівський, П. Соколовський, Б. Олександрів.

Тв.: Укр. пер. — Римські оповідання. — К., 1974; Три оповідання // Сучасність. — 1977. — № 10; [Твори] // Всесвіт. — 1978. — № 2; Чочара. Римські оповідання. — К., 1991; Увага до жінки // Всесвіт. — 1992. — № 12. *Рос. пер.* — Избранное: В 3 т. — Москва, 2001.

Літ.: Потапова З.М. Неореализм в итал. л.-ре. — Москва, 1961; Потапова З.М. Реалист. традиция в итал. л.-ре 30-х годов // Зар. л.-ра. 30-е годы XX в. — Москва, 1969; Потапова З.М. Итал. роман сегодня. — Москва, 1977; Скуратовський В. Альберто Моравіа, або Останні уроки народознавства // Моравіа А. Чочара. Римські оповідання. — К., 1991; Хлодовский Р.И. Альберто Моравиа // Ин. л.-ра. — 1958. — № 1.

І. Полуяхтова



МОРІАК, Франсуа (Mauriac, François — 11.10.1885, Бордо — 1.09.1970, Париж) — французький письменник, лауреат Нобелівської премії 1952 р.

М. народився в сім'ї заможних бордоських буржуа. Його предки по материнській лінії були комерсантами, а з боку батька — розбагатілими фермерами, землевласниками. Мати М. зосталася вдовою з п'ятьма дітьми, коли майбутньому письменникові не виповнилося й двох років. У Бордо, з трьома братами та сестрою, М. прожив до двадцяти років. Брати стали адвокатом, лікарем, священиком. М. вступив в університет, який закінчив у ступені магістра з літератури. Потім він переїхав у Париж, вступив у Школу істориків-архівістів, та невдовзі покинув її, захопившись поезією. Ні замолоду, ні у зрілі роки М. не прагнув до службової кар'єри. Не любив він і мандрувати, жив то в Парижі, то у своєму маєтку Молаґар, неподалік від Бордо. Був одружений, його син Клод Моріак також став відомим письменником.

Відсутність батька та виховання релігійною матір'ю у замкненому родинному колі М. вважав важливим фактором свого становлення. Проблеми гріха та благодаті, спокус духу та плоті хвилювали його з юних літ і відобразилися вже у першій поетичній збірці *"Молитви"* (букв.: "Руки, складені для молитви" — "Les mains jointes", 1909). Про поета схвально відгукнувся Ґ. Аполлінер. Серйозну статтю про збірку написав М. Баррес, обдарований письменник-"ґрунтівець", чий вплив М. охоче визнавав. Після першої збірки з'явилася й наступна — *"Прощання з отроцтвом"* ("Adieu à l'adolescence", 1911).

У ранніх збірках автор пов'язаний з традицією "католицьких поетів", яку він долає в книгах віршів *"Грози"* ("Orages", 1925) та *"Кров Атіса"* ("Sang d'Aty", 1940), де відчутний язичницький, тілесний первень. Поезія М. справила посутній вплив і на прозу, яка помітно її відтіснила. Славу як романіст М. встиг зажити ще до війни, видавши романи *"Дитя під ваготою ланцюгів"* ("L'Enfant chargé de chaînes", 1913) і *"Патриціанська тога"* ("La robe prétexte", 1914).

Перша світова війна вирвала письменника із замкненого світу. М. був звільнений від призову до війська за станом здоров'я, але після тривалих клопотів він домігся зарахування у загін Червоного хреста й служив санітаром у Франції та Греції, в Салоніках. Події ці не знайшли безпосереднього відображення ані в його віршах, ані в романах. Лише в публіцистиці М. висловив своє неприйняття насильства, особливо його крайніх форм. У період війни в Іспанії він рішуче засудив фашизм: "З 1936 року я відкрито виступав проти Франко". І коли М. свідчив, що "не зраджував більше цієї лінії", він міг мати на увазі й публікацію у підпільному видавництві "Minuit" антифашистської брошури *"Чорний зошит"* ("Le cahier Noir"), і протест проти американської агресивної політики на Сході, і критику радянського режиму.

На схилку життя письменник зізнавався, що ранковий запах свіжої друкарської фарби від газет завжди викликає в нього трепет. Його що-

денники рябіють іменами державних діячів, згадками про європейські події, критичними зауваженнями на адресу народів і урядів. Через сотні і тисячі сторінок "щоденників", "інтимних нотаток", "блокнотів", "мемуарів" намагається М. проповідувати свої політичні й моральні погляди, впливати на суспільну опінію, а отже, й на долю Європи. Звідси бере початок прагнення протистояти декадансу, відродити смак до героїки, що спричинює з'яву таких книг, як *"Шарль де Голль"*, де французький президент підноситься на один п'єдестал з Жанною д'Арк і стає своєрідним символом національного самоусвідомлення.

Але навіть в есе, ускладнених політичною думкою, головною турботою М. залишається аспект моральний. На відміну від багатьох сучасників, М. не довіряв суспільному прогресу і тому, що революція може змінити природу людини. В есе, присвячених релігійній "психології — *"Життя Расіна"* ("Vie de Racine", 1928), *"Роман"* ("Le Roman", 1928), *"Бог і Мамона"* ("Dieu et Mammon", 1930), *"Страждання та щастя християнина"* ("Souffrance et Bonheur du chrétien", 1931), *"Життя Ісуса"* ("Vie de Jésus", 1936), *"У що я вірю"* ("Ce que je crois", 1962), — шлях спасіння М. вбачає в любові, прощенні, божественній благодаті. Однак стосунки М. з релігією складалися непросто. Його символ віри сформувався під впливом філософії Б. Паскаля і забарвлений відтінком єресі. Письменник схиляється то до моральної безкомпромісності янсеністського вчення, що тривожило колись сумління улюбленого Расіна, то до т. зв. "модернізму", що намагався примирити догмати релігії із сучасними науковими уявленнями. Знайомство з філософом Ж. Марітеном більш особистісним чином наблизило його до неотомізму, однієї із найвпливовіших течій католицької філософії, хоча сам М. заперечував свою належність до будь-яких філософських доктрин.

Зближення у 20-х рр. із групою "Нувель Ревю Франсез", що збирала письменників довкола однойменного журналу, не похитнуло християнсько-ліберальних поглядів М., хоча змусило знову замислитися над романною технікою, звернувшись до досвіду не лише великих попередників — О. де Бальзака, Ґ. Флобера, але й сучасників — М. Пруста, А. Жіда, Р. Мартена дю Гара. Звернення це ніколи не мало характеру наслідування. Навпаки, вже у 20-х рр. у М. складається особливий тип роману, що втягує в орбіту впливу таких значних митців, як Ж. Бернанос та Ж. Грін. Дія у М. найчастіше розгортається в пласкому понурому краї, овіяному звідусіль вітрами, які підхоплюють і відносять від океану вглиб суші дрібнесенький кварцовий пісок. Так утворюються Великі Ланди, земля терплячих фермерів-здольників, укрита рівними рядами сосон та виноградників. Єдиним великим містом на цьому березі рибалок і пастухів століттями залишався Бордо. Це батьківщина М. "Бордо — моє тіло і моя душа, його будинки та вулиці — події мого життя", — сказав сам письменник, підкреслюючи ту глибоку внутрішню єдність, яка пов'язувала його з цими краями. У вік далеких подорожей і невтримного потягу до нових вражень М. утверджує радість спілкування з рідною природою, вважаючи "потяг до зміни місць" радше ознакою духовної нестійкості. М. зізнавався, що може писати лише про людей, котрі живуть поряд роками та десятиліттями, чиї будинки, розташування кімнат, начиння та запахи передпокою знайомі йому з дитинства. Подорожні свідчення видаються йому поверховими та легковажними, тоді як між землею, що спородила людину, та нею самою існує міцний внутрішній зв'язок.

Люди, фатально роз'єднані своїми корисливими помислами та потаємними гріхами, віднаходять, завдяки природі рідного краю, в собі риси, які зближують їх, чи, точніше кажучи, той грунт, на якому можливе зближення. Так утворюється перше коло моріаківської оповіді. Ланди — не лише його тло і навіть не лише його вічний сюжет, хоч і перше і друге справедливо і неодноразово зауважувалося критикою. Ланди для М. — природне буття, без якого неможливе збереження духовного первня.

Крім цього першого, є ще й друге коло. Усі твори М., аж до його останнього, передсмертного *"Підлітка минулих часів"* (1969), близькі до жанру сімейного роману. Працюючи в цьому старовинному жанрі, підкріпленому у Франції потужною традицією Е. Золя, М. вже у 20-х рр. знайшов свій, особливий кут зору, змусив говорити про моріаківський тип роману та про специфічно моріаківського персонажа, хоча тут не обійшлося без докорів щодо певної одноманітності фону та сюжету. Після роману *"Поцілунок прокаженому"* ("Le Baiser au lépreux", 1922) з'явилися відразу два романи: *"Праматі"* ("Génitrix", 1924) та *"Вогняний потік"* ("Le Fleuve de feu", 1924), а потім низка інших, з яких найзначнішими є *"Тереза Дескейру"* ("Thérèse Desqueyroux", 1927), *"Гадючник"* ("Le nœud de vipères", 1932), *"Таємниця Фронтенака"* ("Le Mystère Frontenac", 1933), *"Кінець ночі"* ("La Fin de la nuit", 1935), *"Дорога в нікуди"* ("Les Chemins de la mer", 1939), *"Фарисейка"* ("La Farisienne", 1941), а також повість *"Мавпочка"* (1951). Знайдена тема — стосунки в буржуазній родині з бордоських Ланд — здавалася невичерпною. Юна дівчина виходить заміж за карлика "прокаженого", оскільки його родині потрібен спадкоємець. Бідна гувернантка одружує на собі безвольного юнака, здобувши піррову перемогу над його матір'ю. Молода жінка щодня збільшує чоло-

вікові дозу ліків, повільно вбиваючи його. Старий адвокат напередодні смерті вступає в сутичку з дітьми через спадок. Через гроші сваряться колишні подруги, розладнується весілля їхніх дітей. Мати ладить сина за доньку заможного сусіда, а він закохується в продавщицю із сумнівним минулим.

Обмеживши сферу зображення рамками родини, М. природно змушений підкоритися законам розвитку сюжету, де персонажі співвіднесені один із одним передусім за родинною ознакою. М. вважав, що родину можна розглядати як мікросвіт, мікровсесвіт, де виявляються "найгірші інстинкти", трапляються свої війни, здобуваються перемоги і, поєднавшись в ім'я любові, люди "віддаються ненависті". Лише в публіцистиці М. згадує про ті незапам'ятні часи, коли сім'я, складаючись сама, цементувала націю. Але при цьому родина — які б війни не перекочувались через неї — постає у свідомості М. як щось тривке, непорушно складене. У моріаківському романі це "живі тюремні грати з ротів, вух, очей", але й поза межами цієї клітки людське існування уявляється йому немислимим. І річ не лише в тому, що сім'я необхідна людям як опора в дитинстві чи в слабкості, але й у тому, що самотність, "позасімейність" відразу ж ставлять людину в становище морального вигнанця. Так, випущена, врешті, на свободу Тереза почуває, "що варто їй трохи довше посидіти нерухомо, як довкруж неї здіймається темний вир, непевне хвилювання, так само як потяглися б до неї мурахи та позбігалися пси, коли б її тіло лежало, нерухомо простягшись, серед пісків південних Ланд". Її ніч у Парижі ще похмуріша та безнадійніша, ніж в аржелузькому загумінку. Побит буржуазної родини поганий, але одночасно у М. це звичний, споконвічний і для багатьох людей нормальний уклад. Більше того, побут і буття постають у нього в органічному зв'язку. Подробиці, деталі, дрібниці життя наділені в цьому контексті особливою вагомістю. Пристрасть М. до деталей, перенасиченість ними прози письменника, їхній надмір створюють у романах М. специфічну атмосферу тієї особливої задухи, яка буває в кімнатах, загромаджених речами, власники яких звикли до нерухомого життя.

Специфіка реалізму М. полягає у тому, що цією картиною він не обмежується. Намагаючись вибратися з полону окремішнього та повсякденного, він стверджує певні істини як постійні, навіть вічні. "Я метафізик, котрий працює на конкретному матеріалі", — точно визначив М. сутність свого методу. "Конкретний матеріал" тут — бордоські Ланди і побит буржуазної родини. Метафізичне ж його осердя — "конфлікт Бога та людини в релігії, конфлікт чоловіка та жінки в коханні та конфлікт людини із самою собою". У цій тріаді її частини нерозривно пов'язані. Стверджуючи, що "любов — Бог і Бог — любов", М. замикає першу й останню ланки ланцюга. Усе, що протилежне любові, протилежне у нього й релігії і зазнає рішучого осуду. Егоїзм, скупість і навіть байдужість, апатія, в'ялість сприймаються як нестача тепла, любові й, отже, як гріх. Шкільний учитель Бордас *("Мавпочка")* відмовився приділити увагу нещасній дитині, не запобіг її смерті, "пригрів якось увечері, а вранці вигнав, як приблудного пса", й тому винен у порушенні людського та професійного обов'язку, адже "вчитель — той, хто настановляє, той, хто вчить, хто пробуджує людське у людині". Значно серйознішим за юридичний злочин є для М. злочин по совісті. Саме із цих позицій він протиставляє офіційному суду над Терезою інший, моральний суд.

Соціальні закономірності, які спостерігає М., уявляються йому порушенням вищих моральних законів. І внутрішня структура моріаківських персонажів до певної міри протилежна логічному зчепленню, що демонструє як залежність особистості від соціального середовища, так і можливості її активної діяльності.

Люди для М. схожі на розлогі, пустельні палаци, власники яких займають лише декілька кімнат і ніколи не зазирають у бічні прибудови. Більше того, у ці прибудови небезпечно зазирати. Один із небагатьох привабливих персонажів М., абат Калу з роману *"Фарисейка"*, настійливо повторює своєму вихованцеві: "Ніколи не слід втручатися у чуже життя всупереч бажанню людей... І ніколи не слід відкривати двері ані в їхнє друге, ані в третє життя, відоме лишень одному Господу Богу..." Так у поетиці М. виникає уявлення про людину як про істоту таємничу, багатоповерхову, нерозгадану, що призводить на практиці до відтворення підтексту. Відштовхнувшись від реалістичних описів якого-небудь Мальтаверна чи Бальзака, заземливши сюжет, М. потім заводить оповідь у глибини глибин. Це надає прозі певної хисткості. У товщі повсякденного буття він шукає властивості, що дозволяють зблизити прозу та трагедію і досягнути на цьому шляху нових естетичних ефектів.

Моріаківський роман, у якому вчинки героїв не зводяться до домінуючого інтересу, але мають чимало, нерідко взаємовиключних, мотивів, роблять його форму діалогічною, такою, що передбачає рухомість авторської точки зору. Письменник не вважає себе верховним суддею персонажів і подій, але радше їхнім учасником, що визнає можливість розмови чи навіть суперечки зі своїм героєм. Звідси й з'ява у романах М. двійників і парадоксальні дефініції. Так, персонаж *"Дороги в нікуди"* названий "гадиною-жертвою". Але "гадина-жертва" і Тереза Дескей-

ру, отруйниця чоловіка і в'язень провінційної родини, і адвокат у *"Гадючнику"*, і "підліток" з останнього роману. Звідси ж і найважливіший стильовий прийом М. — невласне-пряма мова, коли автор, втрутившись у роздуми героя, виступає з ним заодно, подекуди підмінює його й дозволяє собі сказати: "Тереза — це я" у тому самому сенсі, в якому Ґ. Флобер говорив про мадам Боварі: "Емма — це я".

Принцип ідеалізації чужий поетиці М. Він не лише не поділяє своїх персонажів на "добрих" і "поганих", але вважає небезпечним подібний підхід взагалі. Змішання барв не є наслідком нерозбірливості письменника чи відсутності у нього чітких моральних критеріїв. За М., усвідомлення людиною своїх чеснот, а затим і непогрішимості, святості призводить до того, що серце її черствіє, вона втрачає здатність до співчуття, а отже, впадає у значно важчі згрішення, ніж ті, які вона засуджує. Так у М. виникає тема релігії фарисейської, близької до фетишизму, яка небезпечніша за невір'я. У романі *"Фарисейка"* письменник створює один зі своїх найкритичніших образів — Бріжіт Піан, котра вважає, що властиве її натурі прагнення в усьому шукати кружних шляхів і, в підсумку, сіяти зло походить від самого Господа Бога.

У щоденниках та есе М. гірко нарікає, що в епоху машинного прогресу навіть пристрасть не захоплює по-справжньому юнака, котрий виділяє їй у житті небагато місця. Символом сучасної цивілізації уявляється йому якась молода жінка, котра на питання про расінівську "Федру" лише стенає плечима: "Скільки розмов через дрібниці". І Терезу Дескейру, котра турботливо схиляється над ліжком хворого чоловіка, аби, збільшуючи дозу ліків, повільно вбити його, не мучиться докорами сумління. Нею керує цікавість, щоправда, небезпечна, — і це все. Але й жахлива цікавість Терези не робить її монстром в очах письменника. Зло в М., як і в інших метафізиків, котрі зазнали впливу католицької філософії, — не сутність, а її відсутність, нестача головних моральних цінностей, ураження духовної сфери — віри, совісті, любові. В авторському вступі, який супроводить роман, М. стверджує, що хотів би, щоби страждання привели Терезу до Бога і щоб вона стала гідною "імені святої Локусти", хоча багато з тих, хто вірить у "спокуту грішних і страждениих душ, стали б тоді кричати про блюзнірство".

Спроби М. знайти вихід із ним же накресленого кола відображаються не лише на внутрішній структурі персонажа, а й на особливостях фабули його романів. Сюжет у М. продовжує відігравати важливу роль і як засіб створення образів, і як спосіб вираження авторського погляду на світ. Уникнути того загального процесу послаблення сюжету, що властивий для західного роману останніх десятиліть, М. до певної міри дозволяє акцентування авантюрного елементу. Моріаківська авантюра завжди обертається злочином. Мотиви злочинів, утеч, переслідувань, самогубств зустрічаються в усіх романах письменника, роблячи, на перший погляд, їхні сюжети винятковими випадками. Але М. всіляко підкреслює саме буденність цих злочинів, порушуючи навіть єдність дії і відводячи від основного стовбура бічні відгалуження. Букетом романів називали критики *"Дорогу в нікуди"*, одначе "букетом романів" є й *"Підліток минулих часів"*.

Не лише проблематика, але й форма моріаківського роману викликає гострі суперечки. Ж. П. Сартр, дорікаючи М. за авторську присутність в оповіді та "втручання" в життя героїв, заявив, що М. навіть не романіст. Останнім часом виникло особливе зацікавлення релігійними есе М.

В Україні окремі твори М. переклали Д. Паламарчук і С. Пінчук.

Тв.: Укр. пер. — Літератор. — [Харків], 1927; Гадючник. Дорога в нікуди. Тереза Дескейру. — К., 1986; У що я вірю. — К., 1993; Поцілунок, дарований прокаженому. — К., 1994. *Рос. пер.* — Дорога в никуда. — Москва, 1957; Фарисейка. — Москва, 1971; Мартышка. — Москва, 1971; Подросток былых времен. — Москва, 1971; Во что я верю. Брюссель: Жизнь с Богом. — Москва, 1981; Не покоряться ночи... Худ. публицистика. — Москва, 1986; Жизнь Жана Расина. — Москва, 1988; Жизнь Иисуса. — Москва, 1991.

Літ.: Буцикіна Н.Є. Лінгвокогнітивний та комунікативний аспекти внутрішнього мовлення персонажів (на матеріалі худож. прози Ф. Моріака): Дис. ... канд. філол. наук. — К., 2004; Кирнозе З.И. Франсуа Мориак. — Москва, 1970; Наркирьер Ф. Франсуа Мориак. — Москва, 1983; Франсуа Мориак // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Якимович Т. "Планета Моріак" // Всесвіт. — 1977. — № 7.

З. Кірнозе



МО́РРІС, Вільям (Morris, William — 24.03.1834, Волтомстоу — 3.10.1896, Лондон) — англійський письменник.

М. народився у заможній сім'ї. Його батько був маклером і досить успішно провадив свої справи. Дитинство М. проминуло у мальовничому графстві Ессекс. Тут, у невеличкому містечку Волтомстоу, розташованому неподалік від Еппінґського лісу, майбутній письменник прилучився до краси рідної природи, зазнайомився із сільським побутом, звичаями, народними переказами, легендами, піснями. Він любив називати себе "Людиною з Ессексу",

відчуваючи тривкість зв'язків з корінням, витоками англійської культури, із середньовічною старовиною. Закінчивши школу, М. вступив в Оксфордський університет. Студентські літа ознаменувалися знайомством із художником Бйорн-Джонсом, котрий відіграв важливу роль у житті М., а потім — із живописцем Д.Г. Россетті. Свої перші твори (вірші й оповідання на теми із середньовічного життя) М. публікував у студентському журналі, створеному за його участю. Закінчивши університет, М. відмовився від церковної кар'єри, про яку мріяла для нього мати, та звернувся до вивчення архітектури і занять живописом. М. взяв участь у розписі одного із коледжів Оксфорда фресками на сюжети середньовічної історії. Цим було покладено початок його багаторічній діяльності художника-декоратора, зацікавлення ужитковим мистецтвом. М. був натхненний ідеєю оновлення смаків своїх сучасників, прагненням пробудити в них бажання відмовитися від важких і громіздких предметів вікторіанської обстановки, замінивши їх відповідними до національних традицій корисними у щоденному користуванні та водночас красивими речами.

У 1881 р. М. взяв участь у створенні фірми декораторів, які створювали елементи інтер'єру — драпірування, меблі, вітражі, оздоблені розписами, різьбою, рисунками, виконаними з орієнтацією на середньовічні форми мистецтва, що захоплювали малярів-прерафаелітів (Бйорн-Джонсон, Россетті). Пошуки та відкриття М. у галузі декоративних мистецтв були розмаїтими: він винаходив природні барвники для тканин; створював нові шрифти для книгодрукування, стилізуючи їх під старовину; ілюстрував переписувані ним від руки манускрипти; займався ткацтвом. Діяльність ця не мала комерційного характеру. М. захоплювала ідея відродження істинно творчих і водночас народних первнів у виробництві того необхідного, що оточує людину в її житті і може одухотворити це життя справжньою красою. Звернення до декоративного мистецтва було пов'язане з пошуками у сфері літературної діяльності.

У своїй ранній літературній творчості М., як і Россетті, шукав свій ідеал в минулому, у мистецтві античності та середньовіччя, писав поеми-стилізації, протиставляв створений ним художній світ вульгарним смакам буржуа вікторіанської епохи. У 60—70-х рр. М. створив поеми *"Життя і смерть Ясона"* ("The Life and Death of Jason", 1867), *"Земний рай"* ("The Earthly Paradise", 1868—1870), *"Сігурд Волсунґ і падіння Нібелунґів"* ("Sigurd the Volsung and the Fall of the Nibelungs", 1876). Тема "земного раю", що прозвучала у цих поемах, стане ключовою у подальшій творчості М. Досягнення щасливого майбутнього М. пов'яже з ідеями соціалізму, одначе в ранніх творах він ще не виходить за межі казок та міфів. У них переважає елегійний тон, породжений усвідомленням нездійсненності мрії про загальне щастя. Проте водночас поет не хоче змиритися з думкою про примарність "земного раю"; звертаючись у *"Сігурді Волсунґу"* до мотивів та образів ісландської міфології, М. уславлює притаманні її героям волелюбність і мужність. М. двічі бував у Ісландії (1871, 1876); ця північна країна вабила його не лише красою та величчю древніх саг і переказів, він захоплювався силою і стійкістю характеру ісландців. Естетика прерафаелітів, стилізаторство, звертання до далекого минулого (до епохи "перед Рафаелем") вже якоюсь мірою сковували можливості поета, не відповідали характерові його нових ідей і задумів.

З кінця 70-х рр. розпочався новий період у творчості М. 1883 р. він став членом Соціал-демократичної федерації. М. виступав на робітничих зборах, брав участь у демонстраціях, видавав соціалістичну газету "Комонуїл", що стала органом створеної 1885 р. за його участю Соціалістичної ліги. Участь у соціалістичному русі обумовила новий характер його творчості. У творах 80-х рр. втілені його соціалістичні ідеї: *"Гімни для соціалістів"* ("Chants for Socialist", 1884—1885), поема *"Пілігрими Надії"* ("The Pilgrims of Hope", 1885—1886), повість *"Сон про Джона Болла"* ("A Dream of John Ball", 1888), утопічний роман *"Вісті нізвідки"* ("News from Nowhere", 1891). Соціалізм М. був утопічним.

Темі відданості соціалістичним ідеалам присвячена поема *"Пілігрими Надії"*. Її герої — робітник Річард, його дружина та їхній друг Артур — учасники пролетарського руху в Англії. Події Паризької комуни (1871) спонукають їх приїхати у Францію та боротися на барикадах. Дружина та друг Річарда гинуть, а сам він повертається в Англію, твердо вірячи в те, що справа Паризької комуни переможе у майбутньому. Натхненний цією Надією, він розповідає людям нового покоління історію боротьби, учасником якої він був, з тим, аби спонукати їх продовжити боротьбу за світле майбутнє. З поемою *"Пілігрими Надії"* перегукується чимало поезій М. 80-х рр. У вірші *"Марш робітників"* виникає образ революційної бурі, в громових відлуннях якої звучить голос народного гніву.

По-новому осмислюються події середньовічної історії Англії та образи її героїв. У повісті *"Сон про Джона Болла"* М. звертається до теми селянського повстання XIV ст., очолюваного Вотом Тайлером. Одним із селянських провідників був і священик із Кента Джон Болл. Повість написана у традиційній для англійської літератури формі "видіння" (її використали В. Ленґленд, Дж. Чосер, Дж. Беньян, Дж. Н. Ґ. Бай-

рон, П.Б. Шеллі). Події відбуваються у графстві Кент упродовж одного дня й однієї ночі. Відтворена атмосфера народного гніву, сила стихійного протесту селян. У розмові, яку ведуть поміж собою оповідач (він називає себе "Людиною з Ессексу") та Джон Болл, виникає образ майбутнього; задля нього гинуть ті, хто йде сьогодні за Вотом Тайлером.

Найповніше свою мрію про щасливе майбуття людства М. втілив в утопічному романі *"Вісті нізвідки"*. Це найвідоміший твір М. Письменник знову використовує у своїй утопії фольклорну форму видіння. Герой-оповідач невдовзі після зібрання Соціалістичної ліги, де сперечалися про те, яким буде соціалістичне суспільство, засинає та бачить сон. Йому сниться, начебто він опинився в суспільстві майбутнього. Оповідь у цьому романі має ліро-епічний і публіцистичний характер. Один із персонажів розповідає про те, як Англія стала соціалістичною. Перехід від капіталізму до соціалізму здійснювався шляхом революційної боротьби. Робітники оголосили загальний страйк, почалася громадянська війна, народ здобув перемогу. М. говорить про нове моральне обличчя людей майбутнього. Вони добрі, веселі, спокійні. Основою розквіту особистості є радісна творча праця. Люди захоплені роботою. У праці виявляються їхні прекрасні душевні якості. У цьому плані є важливими сцени сінокосу та будівництва дому. Картина майбутнього у романі утопічна. Явно недооцінено роль технологічного прогресу. Герої М. надають перевагу праці ремісників. Людям майбутнього М. приписує переважне зацікавлення ремеслами та мистецтвом Середньовіччя.

Своєрідність структури та стилістики оповіді полягає у використанні, поряд з художньою образністю, ліро-епічними засобами, засобів публіцистики. Посутня роль належить розлогим відступам, у яких і йдеться про зміни, що відбуваються в суспільстві. Англійський історик А. Мортон зазначив, що у творчості М. злилися воєдино традиції англійської фольклорної утопії з гуманістичними традиціями "книжної", вченої утопії, яку започатковано в культурі Англії "Утопією" Т. Мора.

У 80–90-х рр. М. побував у багатьох містах Англії та Шотландії, виступав перед різноманітними аудиторіями, пропагуючи ідеї соціалізму. На одному із мітингів, організованому на захист свободи зібрань і свободи слова, М. був заарештований: його звинуватили в нападі на поліцейського і віддали під суд. Про становлення своїх переконань і поглядів М. писав у статті *"Як я став соціалістом"* ("How I Became Socialist", 1894).

Особистість М. багатогранна, його зацікавлення та захоплення різноманітні — література, малярство, архітектура, ужиткове мистецтво, політика, громадська діяльність. У багатогранних інтересах М. англійський письменник Д. Ліндсей, автор книги "Вільям Морріс. Його життя і творчість", вбачає певну цілісність, перспективу ідейно-художнього становлення людини, котра мріяла про прекрасне життя на Землі та поєднала мрію з ідеєю соціалізму. Звільнення людини М. розглядає як соціальну і як естетичну проблеми. Великий інтерес у зв'язку з цим становлять його статті з проблем мистецтва: *"Цілі мистецтва"* ("The Aims of Art", 1887), *"Мистецтво під ігом плутократії"* ("Art Under Plutocracy", 1883), його лекції *"Краса життя"* ("The Beauty of Life", 1880), *"Малі мистецтва"* ("The Lesser Arts", 1882), *"Майбутнє архітектури в умовах цивілізації"* ("The Prospects of Architecture in Civilization", 1881) та ін.

М. вважав, що мистецтво не досягне розквіту, доки не зміниться суспільство. Мистецтво виражає суспільство, в якому воно існує. У вульгарній, механізованій і нелюдяній капіталістичній цивілізації він убачав причини занепаду мистецтва, поступового зникнення краси та романтики. Він визначав прекрасне як об'єктивну необхідність, властиву природі та життю людини, як органічний дар природи і те, що створюється руками трудівників. Прекрасне втілює в собі закон гармонії, який відповідає загальним законам життя, красу життя та природних форм. Прекрасна людська думка, втілена в роботі та творіннях праці; це вираження душі народу та людини. Дуже важливо розвивати те вроджене почуття прекрасного, яке притаманне кожній людині. Справжнє мистецтво є вираженням думки та слова, прагнення світла та знання. Воно відтворює історичну правду, містить у собі ідеал повнокровного та розумного життя, справляє благотворний моральний вплив на людей.

Естетичні ідеї М. нерозривно пов'язані з його діяльністю у сфері культурного життя Англії останньої третини XIX ст.

Леся Українка, аналізуючи роман *"Вісті нізвідки"*, відзначала гуманістичний пафос мрії автора про щасливе майбутнє людства. Водночас вона звернула увагу на певний схематизм образів людей майбутнього та обмеженість уявлень письменника про безконфліктний характер прийдешнього суспільства.

Тв.: *Укр. пер.* — Літнє світання // Орест М. Держава слова. — К., 1995. *Рос. пер.* — Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. — Москва, 1962; Искусство и жизнь. — Москва, 1973.

Літ.: Мортов А. Л. Англ. утопия. — Москва, 1956; Українка Леся. Утопія в белетристиці // Українка Леся. Зібр. творів. — К., 1977. — Т. 8.

Н. Михальська



МО́РРІСОН, Тоні (Morrison, Toni; автонім: Вофорд, Хлое Ентоні — нар. 18.02. 1931, м. Лорейн) — американський прозаїк, лауреат Нобелівської премії 1993 р.

М. народилась у містечку Лорейн, що у штаті Огайо. У 1953 р. стала бакалавром мистецтв в університеті Хаварда (Вашингтон, округ Колумбія), а через два роки — магістром мистецтва в Корнельському університеті. Викладала в університеті шт. Техас, а в 1957 р. повернулася в університет Хаварда. Там вона познайомилася з ямайським архітектором Г. Моріссоном і одружилася. У них народилося двоє синів, проте у 1964 р. вони розірвали шлюб.

Восени 1964 р. М. отримала посаду помічника редактора у філіалі книговидавничої фірми "Рендом хаус" у м. Серакюс (шт. Нью-Йорк), яка спеціалізувалася на випуску навчальної літератури. У 1967 р. М. стала старшим редактором і перебралась у Нью-Йорк. У 1971–1972 рр. вона, продовжуючи працювати у "Рендом хаус", паралельно викладала на посаді доцента англійську мову в університеті шт. Нью-Йорк. У 1976–1977 рр. М. запросили лектором (за контрактом) у Йєльський університет. У 1983 р. вона залишила роботу у видавництві, а наступного року стала професором кафедри Альберта Швейцера в університеті шт. Нью-Йорк в Олбані. У 1989 р. М. запросили на кафедру Роберта Ф. Ґойена у Прінстонський університет. Вона — член Американської академії й Інституту мистецтв і літератури, член Американської академії гуманітарних і точних наук.

Першим твором М. став роман *"Найблакитніші очі"* ("The Bluest Eye", 1970), у якому змальований трагічний вплив міжрасових упереджень на юну негритянку, котра мріє про блакитні очі — ідеал краси білих американців. У наступному романі — *"Сула"* ("Sula", 1972) йдеться про стосунки двох жінок, одна із котрих із часом приймає суворі моральні норми своєї замкнутої негритянської общини, а друга їх заперечує.

У 1977 р. вийшов друком новий роман М. — *"Пісня Соломона"* ("Song of Solomon"). *"Пісня Соломона"* — своєрідний роман виховання, становлення хлопчика Мекона Деда-молодшого (на прізвисько Мілкмен) із забезпеченої негритянської родини, його входження в життя, його спроби зрозуміти закони, які діють у навколишньому світі, щоби вижити в ньому. Батько Мілкмена — Мекон Дед-старший — власник кількох будинків, у них він здає кімнати і кутки негритянській голоті, приватну власність він вважає сенсом людського життя і прагне до її накопичення будь-якою ціною. Сам хлопчик — Мілкмен — привабливий, доброзичливий, виростає у благополучній родині, у довірі до батьків. Але Мілкмен не може прожити добродійного життя, на яке його благословили батьки. Герой М., котрий виріс на Півночі, залишає землю.

Роман М. — за конструкцією компактний і розгорнутий. Фактично час роману охоплює 32 роки, життя Мілкмена від народження до смерті на Соломоновій скелі. Але ці 32 роки не описано в хронологічній послідовності, а представлено етапами, "кроками" життя. Власне, в його житті нічого не відбувається, він ковзає по поверхні, домагаючись тільки одного — нічого і нікого не брати близько до серця. Для формування особистості героя М. наполегливо виводить його за межі власного "я", виштовхує у світ зусиллями близьких, розкриває цей світ "горизонтально" і "вертикально", теперішній і минулий.

Авторка створює свій варіант ліро-епічної оповіді, об'єднуючи в єдине ціле родинну хроніку, елементи казки та міфу, драматичний діалог і позицію автора-деміурга, внаслідок чого на очах у читача егоїст перетворюється в особистість, усвідомлює себе як частину цілого — власного народу. Особистість негра і доля всього негритянського народу — такою є провідна тема *"Пісні Соломона"*.

До того ж, поставивши в центр твору злободенні проблеми сучасності — реальне місце негрів у історії США, спроби і способи досягнення реальної рівності, сутність самоідентифікації негра в параметрах західної цивілізації, М. застосовує власну літературну техніку, засновану на органічному поєднанні здобутків сучасної літератури з негритянським міфологічним синкретичним світовідчуттям, що дозволило їй художньо передати спосіб мислення, особливості свідомості афроамериканця.

Наступний роман письменниці прийнято трактувати як Bildungsroman, у центрі якого — постать головної героїні Сули. Це жіночий роман про жіночу долю. У ньому порівняно з попереднім змінюється кут зору, розширюється діапазон. Роман охоплює великий відрізок життя Сули, фактично — як це й годиться в жанрі Bildungsroman — весь час її визрівання, становлення, різні спроби самовизначення і самоствердження — від народження, відмови жити за законами негритянської громади до повернення у рідне містечко Медальйон. Головний образ зіставляється і протиставляється іншим жінкам — "по горизонталі" (подруга Нел) і "по вертикалі" (бабуся Іва, мати). Через гаму жіночих образів, через насичене жорстокістю, випробуваннями, пошуками життя героїнь деміфологізується усталений (особливо в південній літературі) образ негритянки — відданої служниці. Як пояснює

письменниця, білим читачам і критикам може здатися, що Сула зазнає поразки, повернувшись у Медальйон, що її повернення свідчить про те, що особистість не відбулася. Але для негритянської жінки суттєві інші — не індивідуалістичні — орієнтири, для неї нормальне життя, можливість розкриття власного "я" існує лише в рідній громаді. І це М. підтверджує долею своєї неординарної героїні, котра веде "експериментальне життя".

Четвертий роман М. *"Смоляне опудалко"* був надрукований 1981 р. Дія у ньому відбувається то на Карибських островах, то у Нью-Йорку, то у Флориді. Блискуча чорна "моделька" із сорбоннівською освітою і чорний юнак, котрі відмовляються від норм життя американського середнього класу, перебувають у центрі цього твору, де йдеться про взаємини чоловіка і жінки, білих і чорних в умовах сучасної цивілізації.

І, нарешті, книга, яка виявилась етапною не тільки у творчості М., а й в усій американській літературі — *"Улюблена"* ("Beloved"). Її публікація стала сенсацією, поважні газети захлиналися у суперлативах. "Блискуче... Дивно... Приголомшливо", — писала "News Week". "Геніальна книга... прекрасно написана" ("Washington Post"). "Написано з такою силою, яка рідко зустрічається в сучасній літературі. Всі відчувають глибоке захоплення" ("USA Today"). "Тоні Моррісон — не тільки видатний сучасний романіст, а й провідна постать нашої національної літератури" ("New York Review of Books"). "Яскраво, захоплююче" ("New York Magazine"). "Тріумф!" — визначила М. Етвуд ("The New York Times Books Review"). "Чудово... Не можна уявити американську літературу без цієї книги" — ("Los Angeles Times"). Це був той рідкісний випадок, коли преса не перебільшувала.

Уперше М. звернулася безпосередньо до історії. Дія відбувається невдовзі після Громадянської війни (1873 р.) на околиці маленького містечка Цинциннаті в шт. Огайо, де мешкає героїня твору Сет зі своєю дочкою Денвер. Усім відомо, що в їхньому домі оселився привид. Щоправда, він не завдає багато клопоту, бо це ж привид дитини, тієї самої, що її, дворічну, Сет вбила колись власними руками, ще за часів рабства. Тоді вона, вагітна, з трьома дітьми втекла від жорстокого хазяїна, чиї молоді родичі видоїли її, матір-годувальницю, мов корову, та ще й побили так, що на все життя на її спині залишився слід, немовби там виросло вишневе деревце... У дорозі за допомогою дивної білої дівчинки, котра йшла з Денвера до Бостона, аби придбати вимріяного чудового оксамиту, Сет народила ще одне дитя. І дивом дісталася до того маленького містечка Цинциннаті через річку Огайо, яка відділяла вільні та невільні штати, де жила її свекруха, викуплена з неволі сином-рабом. Саме тут Сет була знайдена і схоплена господарями. Отоді, майже втративши розум від нелюдського страху повернутися у рабство, боячись, що її дворічну улюблену донечку також продадуть у жорстокі руки, Сет убила дитину — не від злоби чи ненависті, а від любові...

Її схопили, посадили у в'язницю, мали повісити. Та знайшлися добрі білі люди, котрі пом'якшили кару. Коли ж Сет повернулась, відбувши покарання, рабство було скасовано. Сини підросли і тихо пішли з дому, невідомо де загубився чоловік, померла стара свекруха. І ось вона з дочкою, названою Денвер на честь тієї білої дівчинки, котра допомогла їй з'явитися на світ, живе тихо та самотньо, навіть ізольовано, адже негритянській громаді добре відома її історія, а також те, що минуле завжди з нами. Тому й турбує час від часу Сет і Денвер привид Улюбленої. Про все це читач дізнається вже з перших розділів. У подальшому твір зосереджено на характері взаємин минулого та сьогодення, а точніше — на ступені залежності людини, громади, народу від свого минулого. Ця тема входила як неодмінна до попередніх книжок письменниці, вона стала домінуючою в *"Улюбленій"*.

Привид тим часом матеріалізується. З нізвідки ("з води") з'являється і оселяється в домі дивна дівчина. Їй невідоме власне походження, вона не знає своїх батьків, але пригадує такі подробиці з життя Сет, яких не знає ніхто сторонній. Ані Сет, ані Денвер не мають сумніву, що це Улюблена. Вони приймають її як найдорожчу, як найближчу людину. Улюблена з часом розростається, заповнює простір їхнього життя, витісняє з нього всіх і все: Сет навіть полишає роботу. І що більшою стає Улюблена, то меншою стає Сет, ніби молода витягує всі соки із старшої, ніби влада минулого знесилює людину, робить її неспроможною на дію, нездатною до життя. Лише спільними зусиллями жінок негритянської громади вдається вигнати привида, і тільки самовіддана чоловіча любов, напевне, зможе повернути до життя Сет — чорну жінку незвичайної долі з трагічною стигмою рабства.

Вигнана ж не мала свого імені за життя, на її могилі написано тільки "Улюблена". Тому ніхто не може більше викликати її з небуття, вона залишається самотньою, вона зливається з природою — з води вийшла і до води повернулася (оскільки негри не мали землі...). Лейтмотивом епілогу слугує фраза "Ця історія не минає". І ще один лейтмотив: "Вони забули її, мов поганий сон". А у фіналі: "Усі сліди щезають, і забуваються не тільки сліди, а й вода, що спливає. Останнє — погода. Не подих забутої і гнаної, а вітер, що гуляє дахами, або ж весняна крига, що кришиться надто швидко. Тільки

погода. Адже ніхто не вимагає поцілунку. Улюблена".

Як у готичному романі, тут діють привиди, сили містичні та утаємничені, як у романтичному — *"Улюблена"* насичена почуттями. Подібно до реалістичного роману, М. з точністю передає, просто-таки детально виписує побут рабів. Але не з боку стороннього спостерігача, а з позиції кожного учасника трагедії. Його й побудовано на кшталт сітки, сплетеної з внутрішніх монологів і потоків свідомості, джазової мелодії, насиченої сольними варіаціями виконавців.

Отже, життя подано зсередини, через афро-американське сприйняття, мислення, менталітет. Причому автор уникає модернізації психології своїх героїв. Це менталітет, в якому реальне та міфічне сплетено нероздільно, зберігається спорідненість із природою, а варварське, африканське світобачення чи не переважає досі те, що виховувалося християнством. Поетичне органічно входить у цю оповідь, оскільки міфологічне мислення не розщеплене на сцієнтистське та художнє, — воно синкретичне, воно містить у собі зерно поезії. Саме в такий спосіб М. вдається передати найвищу правду про трагедію рабства. Це констатує і один з найавторитетніших на сьогодні афро-американських культурологів Г. Л. Гейтс, наголошуючи, що М. вдалося передати найбільший жах минулого чорного рабства через міф і надприродне: "Геній Тоні Моррісон, завдяки якому вона уникає кітчу, полягає в тому, що вона знаходить мову, якою передає саму неможливість виразити рабство — процес, який включає щось поза межами реалізму".

Отже, в основу роману покладено неординарну вражаючу ситуацію, через яку найефективніше проступає протиприродність рабства: мати, котра перерізує горло власній дитині, яку любить понад усе. Цей епізод, віднесений у минуле, повторюється неодноразово, через сприйняття різних людей, і найдетальніше — через спогади білої людини, котра взагалі з'являється в оповіді нібито спеціально для того, щоб виявитися свідком цієї акції, описати її відчужено, відсторонено, від чого ще більше опуклюється її страшна сутність.

М. віднаходить найчутливіший нерв у сприйманні рабства, про яке вже стільки написано, в якому не можна жити і яке не можна забути, яке на віки залишилося з тими, хто його пережив, і з їхніми нащадками. "Тоні Моррісон — сольний політ через літературу в історію", — назвала свою розвідку Т. Гарріс. Назва ця напрочуд вдало передає сенс творчості афро-американської письменниці. У її романах знаходимо екзистенціальну історію і водночас відображену в історичному ракурсі свідомість американського негра.

Акценти зроблено на тому, що визначає негритянський менталітет — минуле, рабство, расизм, а ще — і це те нове, що вносить письменниця в літературу, — успадкована від предків міфологічність, синкретичність мислення. Аби відтворити даний процес переконливо, М. не тільки плідно використовує жанр romance, що ніколи не вмирав у негритянському американському фольклорі, а й звертається безпосередньо до африканської міфології. Частково вона знає її від народження, від власних предків: адже вона виростала в атмосфері негритянського фольклору, що, безумовно, сприяло формуванню її власного поетичного світобачення. З другого боку, високоосвічений філолог М. працює свідомо, опановує історію, фольклористику, культуру Африки, що становить генетичне підґрунтя афро-американської свідомості.

Працюючи над *"Улюбленою"*, М. освоює "Мвіндо" і "Квамбіб" — епос, що саме в цей час було перекладено англійською. В обох епосах, як свідчать дослідники, протистояння між індивідуалізмом і цінностями колективного світовідчуття проведено через стосунки статей (gender), що відповідало напряму пошуків письменниці. Причому африканський епос зображує героїзм як суто чоловічу категорію, натомість зводячи жінку лише до ролі помічниці. Зрозуміло, що не може бути мови про перенесення розуміння стосунків людини та суспільства з додержавного родового устрою до постіндустріального сучасного. Але в даному випадку важливо зафіксувати специфіку менталітету, певну модель, особливості функціонування чоловічого та жіночого агента за законами негритянської спільноти.

Щодо творчості М., то категорії африканського епосу пояснюють багато чого. Вона шукає в своїх роботах взаємодії між внутрішнім і зовнішнім світами, і в цих пошуках звертається до епосу. Фольклорний час не є механістичним, звичайним маршем років, а часом, який маркерує подію в людському суспільстві та природі, що включає народ так само, як і пори року з їхньою плинністю. Міфічність її світів, здається, служить основою багатьох концепцій людської історії, фактично ж міф та історія завжди так чи інакше співвідносяться, бо міф є центром, ядром будь-якої людської історії, історія сама продукує міфи; час і позачасовість перебувають у постійному діалозі. Як констатує один із критиків, "для афроамериканців, котрі були позбавлені батьківщини і для кого міграція була константою, предки насамперед по жіночій і чоловічій лініях, а не батьківщина, були основою мудрості, позачасової присутності".

Немає сумніву в тому, що професор М. є спадкоємицею західної культури і живе в її атмосфері абсолютно органічно. Як визнавав

Дж. Болдуїн у автобіографії, негритянський письменник в Америці має визнати за власну західну цивілізацію, бо саме в ній він виростає. До речі, африканський фольклор М. теж вивчає не в оригіналі, а в англійських перекладах. У її романах легко віднайти літературних білих "предків": її герої обумовлені минулим, як і фолкнерівські; вона відтворює "колективного героя" через персональні потоки свідомості, як В. Вулф; зацікавлені критики знаходять в неї сліди твенівських відкриттів (як колись Гек Фінн рятував чорного раба-втікача Джіма, так біла Емі з Денвера допомагає народити дитину негритянці-утікачці). Є сліди й більш глибокої традиції. Це ж Н. Готорн відтворює через поетику своїх романів саму ментальність американських пуритан, спираючись на органічну для них семіотичність, знаковість мислення. За тією ж методою М. передає "чорною семіотикою" афро-американський менталітет, свідомість і підсвідомість, світосприйняття і світовідчуття своїх героїв.

Але тут ідеться не так про продовження і розвиток традицій, як про глибший і вагоміший процес. Невипадково М. обурюється, коли їй приписують наслідування Дж. Джойса чи В. Фолкнера. Маємо феномен органічного схрещування західної культури з тим, що називають афроцентризмом, і без чого зараз немислима мультикультура Америки. Більше того — інтенсивний пошук ідентифікації та самоідентифікації особистості, характеру її взаємин із громадою, соціумом, універсумом, що є ознакою сучасного стану американської свідомості, новим мультикультуральним каноном. Адже і сама письменниця постійно акцентує, декларує своє завдання, надмету: відтворити афро-американське життя з афро-американської позиції. А це означає суттєву зміну кута зору в багатьох аспектах. Це використання усної (folk-tales) оповідної традиції, коли неодноразово переповідається той самий епізод, фрагмент, ситуація. На відміну від "багатоокості" (В. Шкловський) або "перехрещення точок зору" (Г. Джеймс), йдеться про переоповідання одного персонажу. Це означає відчуття магічного, дивовижного як природного, і абсолютно органічні його співіснування з реальним, матеріальним, буденним. Це означає відсутність різкої межі між життям і смертю, бо йдеться про інший — відносно західної цивілізації — характер взаємин людини з універсумом.

Тут ми підходимо до найголовнішого. Якщо нормою американської цивілізації є індивідуалізм, то для афроамериканця найважливішою умовою власної самореалізації певною мірою виступає community. Це закладено в афро-американському епосі (до речі, як у будь-якому іншому епосі, просто американці як нація епосу не мали), і саме на цьому акцентує увагу М. З таким відчуттям особистості пов'язаний і розподіл ролей між чоловіком і жінкою в негритянському социумі, й особлива роль чорної жінки, що її з роману в роман досліджує письменниця.

Відомо, що негритянські батьки, як правило, не залишалися вдома (або не мали його взагалі), не виховували дітей. Діти стають жертвами цього процесу, але, як твердить М. (котра, до речі, сама виховала двох синів), "діти знають, хто вони, пам'ятають і частково — героїзують, частково — звинувачують. Це один із головних мотивів *"Пісні Соломона"*. Усі чоловіки когось залишають, і саме діти їх пам'ятають, про них співають, їх міфологізують, роблять їх частиною фамільної історії". А ось розповідають історії дітям, зберігають їх — жінки. Вони в негритянському community, як каже М., сьогодні мають грати роль "і корабля, і гавані". Якщо чоловіче начало асоціюється з індивідуалізмом, то жіноче — соціальне, комунікативне, у ньому індивідуальність може укорінитися.

Отже, через проблеми гендера, зосереджуючись на достовірно відомому — психології, долі, минулому чорної жінки в США, М. виходить на загальноамериканські проблеми сьогодення — проблеми самоідентифікації, самовизначення особистості в межах мультикультуралізму. Саме тому М. як інтелектуалка-громадянка та її художня продукція викликали закономірні та духовно вагомі роздуми та дискусії про расу та гендер у Сполучених Штатах, "і якщо це було б єдиним її достоїнством, то і тоді вона була б вартою того, щоб називати її американським письменником нашого часу".

І не можна не погодитись з тезою професора Е. Елліота, виголошеною ним у своїй доповіді на всесвітньому форумі жінок (Китай, 1995): "Вона не тільки створила екстраординарний контекст складних романів вражаючої сили, вона перекроїла американську літературну історію XX ст. настільки, що потрібно кілька років, аби з'ясувати її вплив на саму американську літературу, естетичні засади, оцінки західної літератури загалом".

Тв.: *Рос. пер.* — Песнь Соломона. — Москва, 1982; Нобелевская лекция 1993 // Ин. л.-ра. — 1994. — № 7; Астуриас М. А. Сеньор Президент. Моррисон Т. Джаз. — Москва, 2000.

Літ.: Денисова Т. Афро-американка Тоні Моррісон // СіЧ. — 1997. — № 2; Елліот Е. Тоні Моррісон: амер. письменниця нашого часу // Вікно в світ. — 1999. — № 5; Mc Kay N. Critical Essays on Toni Morrison. — Boston, 1988; Otten T. The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison. — Columbia, University of Missouri Press, 1991; Rigney B.H. The Voices of Toni Morrison. — Columbus, Ohio, 1991; Bjork P.B. The Novels of Toni Morrison. — New York, 1992; Heinze D. The Dilemma of "Double — Consciousness": Toni Morrison Novels. — Athens, Georgia, 1993.

За Т. Денисовою



МОРУА́, Андре (Maurois, André; автонім: Ґерцоґ, Еміль — 26.07.1885, Ельбеф — 9.10. 1967, Париж) — французький письменник.

Народився поблизу Руана в сім'ї промисловця. Закінчив Руанський ліцей ім. Корнеля. Великий вплив справив на нього викладач філософії Е. Шартьє, котрий зажив усеєвропейської слави під іменем Ален. Після закінчення ліцею майбутній письменник став одним із керівників фабрики батька. Брав участь у Першій світовій війні, був перекладачем при Британському експедиційному корпусі, що дало матеріал для першого роману — *"Мовчання полковника Брембла"* ("Les silences du colonel Bramble", 1918). Англійська тема була продовжена у низці художніх і публіцистичних творів. У 20-30-х рр. він створив трилогію з життя англійських романтиків: *"Аріель, або Життя Шеллі"* ("Ariel, ou la Vie de Shelley", 1923), *"Життя Дізраелі"* ("La Vie de Disraeli", 1927) та *"Байрон"* ("Byron", 1930), котра згодом була видана під спільною назвою *"Романтична Англія"*; випустив кілька романів: *"Бернар Кене"* ("Bernard Quesnay", 1926), *"Мінливість кохання"* ("Climats", 1928), *"Родинне коло"* ("Le Cercle de famille", 1932) та ін.

Коли розпочалася Друга світова війна, 54-річний письменник записався добровольцем у діючу армію. Після поразки Франції він опинився у США, де написав низку історичних та публіцистичних матеріалів. Після повернення на батьківщину видав збірки новел, книгу *"У пошуках Марселя Пруста"* ("A la recherche de Marcel Proust", 1949), присвятив три книги французьким романтикам — *"Лелія, або Життя Жорж Санд"* ("Lélia, ou la Vie de George Sand", 1952), *"Олімпіо, або Життя Віктора Гюго"* ("Olympio, ou la Vie de Victor Hugo", 1955), *"Три Дюма"* ("Les Trois Dumas", 1957). У рік 80-ліття М. написав останню біографічну працю *"Прометей, або Життя Бальзака"* ("Prométhée, ou la Vie de Balzac", 1965).

Творчість М. воістину величезна — 200 книг, понад тисячу статей. Його перу належать романи та новели, критичні статті та філософські есе, літературні мемуари й історичні праці. Але передусім М. — майстер біографічного жанру. Драматичні колізії життя М. значною мірою диктувала історія. Але, усвідомлюючи страхітливе обличчя свого століття, письменник не був схильний знімати відповідальність з людини. Сам він не боявся приймати і приймав кодекс нетрадиційного рішення, повертаючись на фабрику, коли безумно кортіло у Париж, одягаючи мундир офіцера в непризивному віці. І цю ж властивість він підкреслював у своїх героях. Його приваблювали письменники-романтики та люди романтичної долі.

Світогляд самого М. вирізнявся послідовністю та цілісністю. За своїми поглядами він близький до просвітників XVIII ст. Письменник любив повторювати: "Я не чистий матеріаліст і не чистий ідеаліст", що цілком у дусі Просвітництва. На його сприйняття філософських поглядів і систем величезний вплив справив Ален. Особливо близька йому думка вчителя про те, що "людина та Бог зливаються у вільній людині". У героях його книг, особливо біографічних, читач бачить саме таку людину — людські достоїнства та слабкості зливаються у ній з божественним призначенням.

Письменник, які б погляди він не сповідував, до якої б школи не належав, повинен, на думку М., дотримуватися лише трьох заповідей: говорити правду, прагнути до прекрасного, захищати свободу, адже без свободи немає правди. М. приваблює певний тип — люди, які без примусу вибирають добро. Важливою для розуміння естетичних поглядів письменника є думка про митця як про виразника ідей рівності людей і народів, національної терпимості. Невипадково героями романів М. були люди різних національностей, а об'єктом його дослідження — творчість не лише французьких, але й англійських, американських, російських письменників.

У творчій спадщині М. біографії посідають особливе місце. Про їхній успіх свідчать величезні наклади, численні нагороди, яких удостоєний письменник. Техніці цього жанру він міг вчитися ще у Плутарха, але були, звісно, й більш ближчі вчителі — адже особливого поширення біографічний жанр набув у XX ст. Це пов'язано, вочевидь, з пильною увагою до особистості.

Критики й літературознавці, кажучи про біографічні книги М., оперують різними поняттями: художня біографія, біографічний роман, романізована і навіть белетризована біографія. Останнє визначення письменник рішуче заперечував, стверджуючи, що у своїх працях він спирається виключно на факти; документ стає у нього необхідною, органічною частиною книги.

"Романтичний" первень у творах М. "полягає в неминучому розриві між тим проминальним образом світу і людей, що виникає в кожного підлітка, і тією більш точною картиною, котру звільна розгортає перед ним час". У центрі біографічних романів М. — творча особистість, людина дії, трудівник, бунтар. Песимістичній зневірі в людині він протиставляє віру в індивідуума, якого створюють не лише зовнішні обставини, але й він сам. Такими постають в нього

П.Б. Шеллі та Дж.Н.Ґ. Байрон, Б. Дізраелі та В. Гюґо, Жорж Санд і Дюма. Його біографічні дослідження виникли на зламі історичного дослідження, літературознавчого аналізу та психологічного роману.

На думку письменника, біографія в естетичному плані має певні переваги над романом: "Коли ми читаємо біографію знаменитої людини, ми наперед знаємо головні перипетії та фінал подій... Ми немов прогулюємося знайомою місциною, оживляючи свої спогади та доповнюючи їх. Духовний спокій, з яким ми здійснюємо цю прогулянку, позбавлену несподіванок, сприяє естетичній установці".

М. цікавить передусім духовний розвиток особистості, історія виступає тут лише як тло в тій мірі, в якій вона необхідна для розуміння цього розвитку. Йому цікаво прослідкувати, як поступово формується характер у зіткненні з людьми та подіями. Письменнику важливо показати романтичну особистість, яка обирає свободу. Він знає смак читача, його зацікавленість інтимним життям великих. Задля справедливості слід сказати, що М. цією небезпекою нехтує, а іноді умисне пише про це з метою збільшення популярності. М. хотів показати велику людину не лише у величі, але й в слабкості.

Письменник може розгорнути відомі біографії як сюжет, ось чому вони читаються легко, як роман. Час показав, що інтерес видавців і читачів до оповідей М. не слабне, що, напевне, пов'язано, окрім іншого, з вічними питаннями: яка роль особистості в історії? як співвідносяться герой і юрба, особистість і натовп? хто відповідальний за долі людей і народів — партії і класи чи лідери-одинаки? чи існує реальна можливість здобути уроки з історії? чи можна на прикладі великих людей вчити нові покоління бути мудрішими, терпимішими, людянішими? Навряд чи книги М. дають відповіді на всі питання, але написані блискучим пером метра вони вже впродовж десятиліть живуть своїм життям в літературі, ставши її невід'ємною частиною.

В Україні окремі твори М. переклали О. Іваненко, Л. і П. Воробйови, І. Овруцька, Ю. Калиниченко, Є. Кравець, О. Леонтович, Ю. Мацкевич.

Тв.: Укр. пер. — Олімпіо, або Життя Віктора Гюго. — К., 1974; Прометей, або Життя Бальзака. — К., 1977; Тургенєв: Біографія // Всесвіт. — 1977. — №9; Байрон. — К., 1981; Ти — велика актриса: Новела // Всесвіт. — 1984. — №2; Андре Жід: Есе // Всесвіт. — 1990. — №4; Мистецтво і життя. — К., 1990. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1992; Мемуары. — Москва, 2000; Жизнь Дизраэли. — Москва, 2001; Эссе. — Москва, 2001.

Літ.: Лещинская Г.И. Андре Моруа. — Москва, 1977; Наркирьер Ф. Андре Моруа. — Москва, 1974.

В. Пронін



МÓУЕТ, Фарлі (Mowat, Farley — нар. 12.05.1921, Белвілл, провінція Онтаріо) — канадський письменник-натураліст.

М. — мандрівник, дослідник Півночі; відомий своїми працями з проблем екології, творами про природу та людей, котрі живуть на Далекій Півночі, книгами для дітей, які присвячені диким і свійським тваринам, птахам, мешканцям морів і рік. Вчений-біолог, чия діяльність з розвитку та виховання екологічної свідомості сучасників здобула суспільне визнання, і водночас обдарований митець, твори якого приваблюють органічним злиттям науково-обґрунтованих фактів з образністю мислення,— такий М. Екологічні проблеми пов'язані у його книгах з проблемами морально-етичними. Перу М. належать понад тридцять книг; вони перекладені понад двадцятьма мовами, публікувалися в сорока країнах, здобули широке визнання серед найширших читацьких кіл.

Дитячі роки, життя у батьківському домі в містечку Сакстауні на річці Саскачеван, де його батько працював бібліотекарем, склалися щасливо. Атмосфера в родині сприяла розвитку його уподобань та схильностей. Велику роль у становленні майбутнього письменника відіграли батько і двоюрідний дід. Вони прилучили його до природи, пробудили у ньому пристрасть до подорожування, інтерес до нових місць і особливо до суворої та незабутньої краси Півночі. Разом із батьком М. здійснив свою першу поїздку преріями, що оточують Сакстаун, — саме вони зродили у його дитячій свідомості невідоме досі "відчуття простору та часу"; він поринув у невідомий і прекрасний світ, населений дивовижними істотами, які літали, бігали, повзали, плавали. М. писав згодом про те, що "Моуети були родиною непогамовних", їх завжди вабили "далекі обрії".

У період життя у Сакстауні М. здійснив разом з батьками "далекі поїздки — від Черчілла на Гудзоновій затоці до Ванкувера на березі Тихого океану". А коли йому було чотирнадцять років, М. разом з дідом Френком вирушив на Далеку Північ Канади, що й визначило його подальшу долю. Втім, впливу діда Фарлі зазнав на собі з раннього дитинства. В одній зі своїх книг М. пише: "Коли мені було п'ять років, Френк поклав мені руку на плече, і я досі ще не позбувся відчуття цього телепатичного дотору". Дід М. був "натуралістом і колекціонером старої школи й був упевнений, що для всього того, що дає природа, від орлиного яйця і до кісток динозавра, знайдеться місце в кімнаті звичайного будинку. Він також стверджував, що

пізнати тварин можна лише тоді, коли живеш разом з ними. Він переконав мене в тому, що коли немає можливості жити серед диких звірів у лісах і полях, то найкраще приносити їх додому, аби вони пожили з тобою". Батьки не суперечили цим переконанням, і в домі М. жили собаки та змії, білки та черепахи. Ані батько, ані мати "не намагалися боротися з моєю схильністю до практичної зоології", — з вдячністю пригадує М.

Після школи М. вступив в університет у Торонто, але Друга світова війна перервала його студентське життя. Він служив в збройних силах США і як піхотний офіцер брав участь у воєнних діях в Західній Європі; навесні 1945 р. М. — один із учасників зустрічі союзницьких військ на Ельбі. Після закінчення війни він два роки провів у Арктиці, потім завершив свою освіту, спеціалізуючись у біології. На початку 50-х рр. він почав писати. Перша книга М. — *"Люди оленячого краю"* ("People of the Deer") — вийшла друком у 1952 р. Вона присвячена трагічній долі одного із т. зв. "малих народів" Півночі — племені іхалмютів, котре стоїчно витримувало єдиноборство із суворою природою, але виявилось беззахисним перед навалою зайд, що вторглися у їхні землі.

Найвідомішими серед творів М. є книги про долю мешканців і природи Канади — *"Зневірений народ"* ("The Desperate People", 1959), *"Випробування льодом"* ("Ordeals by ice", 1960), *"Канадська Північ"* ("Canadian North", 1967), *"Канадська Північ сьогодні"* ("Canadian North Now: The Great Betrayal", 1976), *"Трагедії моря"* ("Sea of Slaughter", 1984), книги про тварин — *"Не кричи, вовки!"* ("Never Cry, Wolf!", 1963), *"Кит на заклання"* ("A Whale for the Killing", 1972), а також книги для дітей: *"Собака, який не хотів бути просто собакою"* ("The Dog Who Wouldn't Be", 1957), *"Сови в нас удома"* ("Owls in the Family", 1961), *"Загублені серед пустельних рівнин"* ("Lost in the Barrens", 1965), *"Човен, який не пливе"* ("The Boat Who Wouldn't Float", 1968). В автобіографічну книгу М. *"І птахи не співають"* ("And no Birds Sang", 1979) покладені враження воєнних років і досвід військової служби. Важлива тема творчості М. пов'язана з історією заселення Канади та Північної Америки першопрохідцями.

М. багато подорожував. Йому добре відомі Аляска, острів Ньюфаундленд, де він прожив кілька років, він об'їхав Чукотку, бував у Сибіру і 1971 р. видав книгу *"Моє відкриття Сибіру"*.

Головні проблеми, що глибоко хвилюють письменника, — взаємини людини та природи, доля всього живого на Землі, збереження тварин, птахів, риб, чимало видів яких зникають. М. задається питаннями про те, як зберегти джерела життя, як вберегти світ живої природи від хижацького та бездумного поводження з ним сучасних людей. "Історія людства, — пише М., — була і значною мірою залишається історією експлуатації живої природи. Саме тому я обрав її своєю головною темою".

У книгах М. передано "криваву драму спустошення планети", головним учасником якої стає "найсмертоносніший хижак" з-поміж усіх, що існували на Землі — сучасна людина; вона чинить розправу над тваринами, губить природу, що неминуче призводить до найважчих наслідків. У зв'язку з цим М. закликає одуматися, зупинитися, відновити контакт між людиною та природою планети. При цьому М. не приймає погляду на тварин як на "наших менших братів": для нього вони — істоти значно досконаліші, більш чуйні, ніж люди, здатні ясно чути та розуміти голоси природи, але які далеко не завжди чує і розуміє кожна людина.

У книзі *"Трагедії моря"* оповідається про знищення живої природи північних районів Американського континенту. Ця частина Землі цікавить письменника з тієї причини, що саме звідси європейці-скандинави, а потім ісландці почали своє проникнення в Новий Світ. Почалося освоєння природних багатств Американської Півночі. Трапилось це ще в X ст. Що ж відбувалося потім? По-хижацькому знищувались тварини і птахи, мешканці морських водойм. Зникають довгорогі бізони, нелітаючі гагарки, вересковий тетерев та деякі інші види пернатих. Забруднюються джерела життя, порушується гармонія природи, убуває, а потім зникає зовсім колишнє буяння. Лунає заклик: розум повинен взяти гору над нерозумністю, відповідальність і тверезий глузд над злочинною марнотратністю. Тільки тоді вільно розіллється Море Життя, яке зараз поступово висихає. Образ Моря витлумачується у книзі М. широко: це й саме Життя, порушення законів якого призводить до загибелі.

З чого складаються трагедії землі та моря? З доль мешканців морських водойм і прибережних просторів — риб, моржів, китів, бізонів, диких котів та собак. Так, наприклад, спеціальний розділ присвячено "королівській трісці та царственному лососю". Відтворено ретроспективу: колись води Нового Світу кишіли рибою. Оселедець, скумбрія, камбала, кефаль, макрель, окунь, тунець, лосось, форель, лящ, карась водилися в морських і прісних водоймах у величезних кількостях. Королевою риб вважалася тріска. Та з часом картина змінювалась. Спираючись на факти, М. відтворює процес убування, знищення колишніх багатств. Невпинно зростала кількість промислових суден і зменшувалася кількість риби, катастрофічно падала вага кожної особини. Раніше одна тріска могла важити

дев'яносто кілограмів, тепер великою вважається рибина вагою два-три кілограми. Рибальські флотилії заповнюють від краю до краю ввесь морський обрій. "Окрім них тисячі мешканців прибережних районів ловлять тріску з невеликих човнів у кожній маленькій бухті чи гавані". Тріска заготовлюється тисячами тонн. Риболовецький бізнес виявляє ознаки гігантизму. "Як наслідок почалася та продовжується до сьогодні справжня оргія винищення, безприкладна за своїми масштабами за всю історію хижацької діяльності людини в морі". Неминучий крах рибальського промислу. Аналогічні процеси відбуваються і в інших сферах хижацького винищення природних багатств. Приготована загибель китам, майже знищені смугасті кити, а ті, "що сьогодні живі, є жалюгідними рештками легіонів їм подібних", що колись виправдовували назву Моря Китів. Про жорстокість винищення китів розказано у книзі М. *"Кит на заклання"*.

Книгам М. властиві наукова обґрунтованість, багатство фактів, переконливість аргументації. І водночас у них присутній витончений гумор, а подекуди й ліризм. Захоплюючими є твори, призначені для дитячого читання; велика сила їхнього виховного значення. Прилучаючи читачів до світу живої природи, М. збагачує наші знання та уявлення про неї.

Тв.: Укр. пер. — [Оповідання]. І жодна пташка не співала: Урив. з повісті // Всесвіт. — 1981. — №3; Прокляття могили вікінга. — К., 1983. *Рос. пер.* — Испытание льдом. — Москва, 1966; Не кричи, волки! — Москва, 1968; Проклятие могилы викинга. — Москва, 1972; Кит на заклание. — Ленинград, 1979; Собака, которая не хотела быть просто собакой. — Москва, 1981; В стране снежных бурь. — Ленинград, 1984; Трагедии моря. — Москва, 1988.

Н. Михальська



МУ́ЗІЛЬ, Роберт (Musil, Robert — 6.11.1880, Клаґенфурт — 15.04.1942, Женева) — австрійський письменник.

Разом із Г. Гессе і Т. Манном М. є творцем "роману культури", письменником, чия заслуга в тому, що австрійська література XX сторіччя стала помітним духовним явищем.

Належав до роду, в якому було багато офіцерів, чиновників та вчених (його батько за наукові заслуги отримав дворянський титул). М. мав стати офіцером, навчався у закритому військовому закладі, але потім надав перевагу машинобудуванню (Вища технічна школа в 1898—1901 рр.). У 1902—1903 рр. — асистент у Вищій технічній школі Штутгарта. З 1903 р. М. ґрунтовно займався філософією, переважно логікою й експериментальною психологією, а також фізикою та математикою в Берліні (1908 р.— захист дисертації, присвяченої Е. Маху). У 1911—1914 рр. працював бібліотекарем у Вищій технічній школі Відня, у 1914 р. — редактором "Нойе Рундшау", під час війни перебував на італійському фронті (М. дослужився до капітана). У 1918—1919 рр. працював у військовому міністерстві, після 1922 р. — "вільний художник". 1923 р. отримав (разом з В. Леманом) премію Клейста. Наприкінці 20-х — поч. 30-х рр. М. — популярний театральний критик у Берліні та Відні. 1938 р. емігрував через Італію у Швейцарію, де 1942 р. помер від крововиливу в мозок.

Початок літературної діяльності М. характеризується зацікавленням найрізноманітнішими філософськими та художніми ідеями: Р.В. Емерсон, Ґ. Флобер, німецькі романтики, російська реалістична література, М. Метерлінк, Г. Ібсен, Ф. Ніцше, Мах та ін. Перші прозаїчні спроби — свідоцтво данини літературним традиціям, моді і навіть "всеїдності". Це передусім віденський імпресіонізм (П. Альтенберг, Г. Бар, А. Шніцлер, Р. Шаукаль), загалом вся атмосфера німецького модерну. Молодий письменник ховається за машкарою "мсьє вівісектора", пафос цього періоду — у "розщепленні", "розчленуванні" власної душі, у пильній увазі до найменших душевних порухів. Це була й реакція на граничну соціологізацію літератури з боку натуралістів, і слідування власному художньому методові, що саме формувався.

Над першим своїм значним твором — романом *"Сум'яття вихованця Терлеса"* ("Die Verwirrungen des Zöglings Törleß", опубл. 1906; 1965 — екранізація) М. працював з невеликими перервами впродовж 1903—1905 рр. Тут він намагається проаналізувати "інтелектуальні стани", взаємозв'язок моралі й інтелекту, прослідкувати становлення особистості, котра потрапила певною мірою в екстремальну ситуацію, що пригнічує, а то й спотворює її в середовищі закритого навчального закладу, — тема досить популярна у літературі того часу (можна назвати "Урок гімнастики" Р. М. Рільке, "Під колесами" Г. Гессе та ін.). Усе, що коїться довкола головного героя — підлітка Терлеса, — "бентежить" його, змушує сприймати людей і події як щось "двозначне", що загрожує будь-якої хвилини вирватися з-під влади конвенційних слів і понять. Це події довкола Базіні, одного з однокласників Терлеса, пробудження чуттєвості, що набуло, через підлітковий конформізм персонажа, патологічних форм, а також ідеї фізико-математичного плану, пов'язані з ірраціональними числами та нескінченністю простору. Свідомість Терлеса цікава ще й тим, що це свідомість, вочевидь, початкуючого митця в її специфічній формі, коли

поза "вівісектора душі" не витримує випробування й відчувається як щось соромітне. Влучні характеристики тимчасових "соратників" Терлеса — Райтинґа і Байнеберґа, в образах яких М. хотів показати "майбутніх диктаторів у зародку".

Приблизно наприкінці 1904 р. у щоденниках письменника з'являються записи "Попередніх нотаток до роману" — перший спогад про знаменитий твір *"Людина без властивостей"*. Цей начерк за духом і схемою ще близький до *"Сум'яття"*, але тут вже з'являються персонажі — прообрази майбутніх Вальтера, Кларісси й Ульріха. У 1911 р. вийшла збірка новел *"Об'єднання"* ("Vereinigungen"), над якою М. працював упродовж двох з половиною років. Тема цих незначних за обсягом текстів — відчуження між чоловіком та жінкою, незрідка цілком ірраціональне, не детерміноване жодними зовнішніми обставинами, причому авторська рефлексія відсутня цілковито. Це певний психологічний експеримент, в якому фабула має факультативне значення, а на перший план виходить "заглиблення всередину". М. дуже високо поціновував *"Об'єднання"*, але читацького успіху вони не мали. Після виходу збірки настала певна творча криза (до початку 20-х рр.) — пауза, відзначена публікаціями невеликих есе і мініатюр, які автор згодом об'єднає в книзі *"Прижиттєва спадщина"* ("Nachlaß zu Lebzeiten", 1935). Але це й період визрівання головного задуму, становлення творчого методу.

На початку 20-х рр. М. багато займався проблемами сучасної культури, полемізував з О. Шпенґлером, чию ідею про "занепад Європи" він заперечував (сучасний етап австрійський письменник схильний був розглядати, радше, як перехід, перегрупування сил і перегляд цінностей), задумав мелодраму *"Есдіак"*, у якій певною мірою намагався культивувати експресіоністську естетику (задум залишився нездійсненим, написаний був тільки пролог, де діють алегоричні постаті Чоловіка, Жінки, Нужди, Смерті, що ніяк не кореспондують з реальністю). На початку 20-х рр. М. задумав відразу кілька романів: *"Архіваріус"* (автобіографічні враження від трирічної роботи бібліотекарем у Віденській Вищій технічній школі); *"Диявол"* (історія доктора філософії, котрий відмовився від наукової кар'єри); науково-фантастичний роман *"Планета Ед"*; *"Шпигун"* (багато в чому схожий до сюжетної побудови *"Людини без властивостей"*.)

У 1920–1921 рр. виникає ідея "паралельної акції" — як один з головних сюжетних компонентів. 1923 р. його видавцем став Е. Револьт, котрий звільнив письменника від журналістської поденщини й уможливив цілком присвятити себе виконанню головного плану. В інтерв'ю 1926 р. М. говорить про роман *"Сестра-близнюк"*, остаточна назва книги виникне у 1927 р. Після п'яти років наполегливої праці завершено рукопис першого тому *"Людини без властивостей"* (серпень 1930 р.), який вже у жовтні вийшов у Берліні ("Der Mann ohne Eigenschaften"; том I — *"Подорож на край можливого"* — "Reise an den Rand des Möglichen"). Е. Револьт почав вимагати продовження, і в березні 1933 р. з'явилися 38 розділів другого тому — *"Утисячолітнє царство"* ("Ins tausendjährige Reich").

Ставлення нацистського режиму до творчості письменника (його роман потрактували як "занепадницьку" літературу) та причини суто біографічного характеру (був одружений з єврейкою) змусили М. 1933 р. покинути Німеччину, а після "аншлюсу" 1938 р. й Австрію. 1943 р., вже після смерті М., Марта Музіль здійснила за передплатою видання частини творчої спадщини письменника. До видання ("Fragment aus dem Nachlaß") накладом 200 примірників увійшли розділи з гранок 1938 р. та низка інших розділів і підрозділів. Повне видання тексту (за редакцією А. Фрізе) вийшло 1952 р. Згідно з цією версією, "паралельна акція" й історія Ульріха доведені до початку Першої світової війни та краху всіх ілюзій головного героя.

У романі дві головні сюжетні лінії: "паралельна акція" та історія Ульріха, головного виразника "відсутності властивостей". Своєрідною вступною новелою є епізод з теслею Моосбруґґером, у котрому можна угледіти певного медіума катастрофічних тенденцій часу. Свого піку музілевська сатира сягає в зображенні "Каканії" — Австро-Угорської імперії напередодні її краху. "Паралельна акція" (німці 1918 р. збираються святкувати тридцятиріччя правління німецького імператора, австрійські "патріоти", не бажаючи відставати, мають намір приурочити до цієї ж дати святкування з нагоди 70-річного перебування при владі Франца Йосифа) — проста і геніальна знахідка письменника, версія більш реальна, ніж сама реальність, читачеві легко повірити, що так "цілком могло би бути".

М. подає широку панораму верхнього суспільного прошарку Відня — міністерські чиновники, дворянство, військові, фінансова аристократія, і робить це в есеїстичній формі, зазвичай через свідомість головного персонажа, якому притаманні значною мірою автобіографічні риси. Декларована "відсутність властивостей" у провідного протагоніста не означає безликості, знівельованості "я" — це, радше, заявка на "дистанцію", на скептичну відстороненість від світу, в якому доволі часто верховодить глупота. Без цієї "відсутності властивостей" та "дистанційованості" не був би можливим експеримент, здійснюваний Ульріхом: дослідження розпаду детерміністського мислення та зв'язків цього процесу з найновішими досягненнями фізики

та математики (теорія відносності, квантова фізика), виявлення "співіснуючих можливостей" (може так, а може й інакше). Пошук головним героєм "топосу" відбувається під знаком "утопії" (найвищої точки "утопія" сягає в історії взаємин Ульріха зі своєю сестрою, коли "тисячолітнє царство" закінчується ще одним крахом ілюзії). Роман *"Людина без властивостей"*, хоч і зостався незавершеним,— одна з вершин світового літературного процесу XX ст., а його автора можна не вагаючись зарахувати до класиків XX століття.

В Україні окремі твори М. переклав Ю. Прохасько.

Тв.: Укр. пер.— Якщо існує чуття реальности, то мусить бути і чуття можливости. Каканія // Ї. — 1997. — № 9; Гріджія: Новела // Всесвіт. — 1999. — №7; Сум'яття вихованця Терлеса. — К., 2001. *Рос. пер.* — Человек без свойств. — Москва, 1984; Душевные смуты воспитанника Терлеса // Ин. л.-ра. — 1992. — № 4.

Літ : Адмони В. Г. "Человек без свойств" Р. Музиля: Поэтика и действительность. — Ленинград, 1975; Бердюгина Л. А. Метафизика возможного в творчестве Р. Музиля. — Ленинград, 1984; Белобратов А. В. Роберт Музиль: Метод и роман. — Ленинград, 1990; Затонский Д. В. Австр. л.-ра в XX ст. — Москва, 1984; Затонський Д. Під впливом ревізіонізму // Всесвіт. — 1958. — № 1; Кайн Ф. Австр. літ. традиції // Всесвіт. — 1982. — № 10; Назаркевич Х. Якщо існує відчуття дійсності, то має існувати й відчуття можливостей // Ї. — 1997. — № 9.

В. Никифоров

МУРАСАКІ СІКІБУ (бл. 978–1030) — японська письменниця.

На початку XI ст. М. С. створила роман *"Повість про Гендзі"* ("Гендзі моногатарі"). Цей твір, який вражає своєю зрілістю та високою художньою майстерністю, вважають одним із найзначніших явищ не тільки японської, але й світової літератури. Він виник не на основі подолання традиції середньовічного героїчного епосу, як у європейській літературі, чи історично-героїчної повісті (Китай), а задовго до їхнього розвитку як синтез усього літературного досвіду, накопиченого на час його появи японською літературою, як вершина її розвитку в хейянську епоху. *"Повість про Гендзі"* не має аналогів у куртуазному романі Європи чи романічному епосі Близького та Середнього Сходу.

У біографії письменниці М. С. багато моментів до сьогодні залишаються нез'ясованими, попри наполегливі пошуки японських дослідників, що тривають багато десятиліть. Невідомим є навіть її справжнє ім'я, хоча з цього приводу існує багато гіпотез. Так, вважають, що ім'я Мурасакі (Сікібу — звання, яке надавали жінкам, котрі служили при дворі) вона отримала після того, як стали відомими перші розділи її роману, і письменницю вшанували ім'ям головної героїні. Але можна припустити й протилежне: Мурасакі назвала своїм ім'ям улюблену героїню, в образі якої зобразила ідеальну жінку свого часу.

Лише приблизно датують і час появи роману: вважають, що М. С. закінчила роботу над ним до 1010 р. (за іншою версією — на 4–5 років раніше). Точне датування залишається нез'ясованим, хоча глибока зрілість роману змушує вважати, що М. С. створила його, вже набувши певного життєвого досвіду.

М. С. походила від молодшої гілки старовинного аристократичного роду Фудзівара, серед її предків було чимало літературно обдарованих людей, у тому числі її батько Фудзівара Таметокі — поет, вірші котрого ввійшли в антологію "Тридцяти шести геніїв поезії", укладену також одним із Фудзівара. Прадіду Мурасакі, Фудзівара Канеске, приписується авторство збірки оповідань "Цуцумі тюнаґон моногатарі", яка була відомою наприкінці хейянської епохи. Сама М. С. з дитинства вирізнялася здібністю до наук, чудовою пам'яттю. "Прикро! Як не пощастило, що ця дитина не народилася хлопчиком!" — часто скаржився батько", — записала М. С. у своєму щоденнику.

Роком народження письменниці вважають, знову ж таки ймовірно, 978 р. На двадцять другому році життя вона вийшла заміж за Фудзівара Нобутака, котрий першим, як стверджують, побачив її літературний талант. Через два роки М. С. овдовіла, залишившись із маленькою дочкою. Після смерті чоловіка вона продовжувала роботу над романом, яку розпочала раніше, і до часу свого приходу на службу при дворі зажила вже слави як талановита письменниця та знавець китайської літератури. Через те М. С. була не просто однією із фрейлін, а стала кимось на кшталт наставниці юної імператорки, займаючись із нею вивченням китайської поезії. У 1013 р. письменниця залишила придворну службу, а померла у 1014 р. (за іншою версією — у 1016 р.).

"Повість про Гендзі" складається із двох частин. Перша містить 41 розділ, потім йдуть три розділи, що пов'язують першу частину, яка називається *"Десять розділів із Удзі"*. У романі близько 300 дійових осіб, з-поміж них головних чи, в усякому випадку, таких, що проходять через усю оповідь, більше тридцяти. Час дії охоплює сімдесят років. Героєм першої частини роману є син імператора від наложниці, принц Гендзі (Блискучий Гендзі), у другій — йдеться про життя сина Гендзі, Каору. Самого 41 розділу у романі немає, він фігурує у ньому тільки своєю назвою *"Зникнення у хмарах"*. Під "зникненням у хмарах" слід розуміти смерть Гендзі.

Фабула роману є такою. Матір Гендзі, Кіріцубо, — наложниця невисокого соціального рангу. Корейські віщуни, котрих покликали з нагоди народження принца, вказують на ознаки майбутньої величі принца і на небезпеку для нього великої державної діяльності. Щоби вберегти свою дитину, імператор офіційно не включає його до принців крові, але, бажаючи дати йому хоронителів і захисників на випадок своєї смерті, записує дитину до сильного феодального дому Мінамото (звідси ім'я Гендзі, що означає буквально "людина з роду Мінамото"). Таким чином, Гендзі — це звичайна людина і, отже, привабливий герой для роману (а не для історичної хроніки). Він стає улюбленцем двору, його вшановують високими титулами, але, за власним зізнанням Гендзі, у нього відсутній смак до політики.

На початку роману Гендзі змальований в основному в ореолі юнацького чару, надзвичайної краси та різноманітних талантів. На тридцятому році життя Гендзі одружився із дочкою Лівого міністра Аою, але палко захоплюється й іншими жінками: це придворна дама Рокудзьо; дружина провінційного чиновника Уцусемі; особливо пристрасно захоплюється він далекою від двору, бідною Югао, покинутою попереднім коханим, другом і суперником Гендзі, молодим придворним То-но Тюдзе. Гендзі, вихований у дусі естетики Хейяну, високо поціновує тонкий, непоказний чар Югао. Але найсильніше і непереборне почуття викликає в героя Фудзіцубо — юна наложниця батька, схожа, за поговорами, на покійну матір Гендзі і яка замінила її в серці старого імператора. Якось вона піддалася пристрасті Гендзі, і плодом їхньої єдиної любовної зустрічі є дитина, майбутній імператор Рейсен, котрого батько Гендзі вважає своїм сином.

П'ятий розділ роману вводить Вака-Мурасакі (юну Мурасакі), дівчину-сироту, котра видалася Гендзі схожою на Фудзіцубо і котра дійсно виявилася її племінницею. Гендзі забирає дівчину до себе як вихованку, а через кілька років вона стає його коханою, а потім — вірною дружиною. Їх пов'язує міцне кохання та дружба, але Гендзі не відмовляється від нових захоплень, і Вака-Мурасакі не може не страждати через ревнощі.

У багатьох розділах роману йдеться про Гендзі у розквіті слави, на вершині життєвого успіху. Героєм захоплюються оточуючі, він невідпорний для жінок. При дворі він у пошані і досягає найвищого становища. Поступово, проте, намічається перелом у цьому блискучому та привільному житті, мовби другий період у житті Гендзі. Старого імператора, батька Гендзі, наслідує його старший син Судзаку, Гендзі переслідує Кокіден — його мачуха та матір Судзаку. Розкривається випадковий — під впливом місячних чарів — зв'язок Гендзі з Обородзукійо, молодшою сестрою Кокіден, і це стає приводом для заслання Гендзі на острів Сума. Ексгубернатор острова, мріючи влаштувати долю своєї дочки, штовхає Гендзі в її обійми. Від Гендзі Акасі народжує дочку.

Невдовзі Гендзі повертають у палац. На троні тепер імператор Рейсен, справжній син Гендзі від Фудзіцубо. Дізнавшись про таємницю свого народження, він робить Гендзі першою людиною у державі. Спільно з Вака-Мурасакі та кількома іншими коханими, якими він опікується, Гендзі замешкує у розкішному будинку, його дочка від Акасі стає дружиною імператора, котрий посів трон після зречення Рейсена. І попри все атмосфера печалі та розчарування все більше забарвлює оповідь. Гендзі старіє, його чар стає вже не таким невідпорним для юних красунь, наприклад, для Тамакадзури, дочки його коханки Югао, котра трагічно загинула. Гендзі залицяється до неї, прикриваючись маскою названого батька. На прохання колишнього імператора Судзаку Гендзі бере під опіку його юну дочку, для чого робить її своєю офіційною дружиною з повним статусом дружини принца. Вака-Мурасакі мовчки страждає від приниження, а потім важко хворіє. Ньосан якось, щоправда, проти волі, зраджує Гендзі і народжує дитину від іншого, котра вважається сином Гендзі. Повторюється історія, героєм якої був сам Гендзі, котрий звабив наложницю свого батька, Фудзіцубо. В усьому відчувається близька відплата (карма). Смерть Вака-Мурасакі завдає Гендзі невиліковної душевної рани. Розділ *"Привиди"* ("Маборосі") змальовує Гендзі зануреним у сумні спогади про минуле. Розділом *"Зникнення у хмарах"* закінчується роль Гендзі у романі.

Наступний розділ своєї оповіді письменниця розпочинає словами: "Після того, як світло зникло у хмарах...". М. Конрад назвав відсутність останнього розділу дивовижно тонким стилістичним прийомом письменниці.

М. С. усвідомлювала ту роль, яку покликаний відіграти роман у тогочасній літературі. Вона вважає цей жанр значнішим від історичної хроніки "Ніхонґі", першої і найвідомішої із "шести офіційних історій" країни, важливої пам'ятки попередньої епохи; хроніка змальовує лише одну сторону життя — історичні події, а натомість романи (а також і щоденники) детально розповідають про приватне життя людей. Такий погляд письменниці, котра утверджувала естетичну значимість подій, був, безумовно, надзвичайно сміливим і свідчив про її розуміння специфіки роману. При цьому автор роману не повинен, вважала М. С., штучно відокремлювати добре від поганого, а повинен змальовувати

"все, чого він не може приховати у своєму серці". М. С. розглядає художній вимисел як характерну рису роману.

Дивовижну за глибиною думку висловила М. С. і про вплив роману на читача. Для романіста, вважала вона, необхідне особливе мистецтво: він повинен змусити читача, котрий усвідомлює, що йдеться про щось вигадане, водночас переживати настільки сильно і наповнено, мовби перед ним була сама дійсність. М. С. підмітила те поєднання правди та вигадки, яке необхідне для виникнення художньої правди у мистецтві. І вона не лише виклала у романі свої думки, але й втілила їх у художніх образах.

М. С. протиставила свій роман більш давнім, зокрема казковим, формам моногатарі. Визнаючи мудрість давнини, її герой Гендзі наполягає на вищості сучасників у царині художнього смаку, захоплюється розквітом літератури, створюваної на основі японського письма (національної азбуки кана). Усе це до певної міри суперечило і конфуційському культу старовини, і "епічній" свідомості з її культом минулого.

На відміну від казки та казкових моногатарі, М. С. у своєму романі концентрує увагу не на зовнішніх змінах, а на внутрішніх переживаннях своїх героїв, пов'язаних перш за все з коханням, — тут вона використала ліричну традицію поезії та досвід щоденників. Перед нами вервечка галантних пригод велелюбного Гендзі, змальована і прозою, і віршами, якими герой обмінюється з різними жінками. З винятковою майстерністю М. С. зображує драматизм любовних переживань своїх героїв — спалахи кохання, що виникають перед розлукою, тимчасовою чи вічною (чернечий постриг, смерть), ревнощі, загибель. Окрім того, будь-яке кохання у змалюванні М. С. призводить до втрат і, через хисткість усього прекрасного, сусідить зі смертю.

Відповідно до своїх поглядів на жанр роману, письменниця намагається повно і всебічно змалювати життя людей свого кола. Вона шукає те спільне, що їм притаманне, і долі героїв, у тому числі і самого Гендзі, введені у загальний життєвий колообіг, як частина цього колообігу.

На відміну від західноєвропейського куртуазного роману, японський роман про Гендзі зорієнтований не на лінійну, а на циклічну модель часу. Історія Гендзі стосується перш за все життя почуття, любовних і сімейних стосунків, вона розгортається на яскравому фоні придворного побуту та мінливих картин природи. Картини природи гармоніюють із почуттями героїв, у яких також переважає гіркота розлук і втрат. Постійним символом життєвого колообігу та важливим елементом структури роману є циклічна зміна пір року. У другій, додатковій частині роману, де змальовані події після смерті Гендзі, могутнім символом всепереможного життєвого потоку є бурхлива ріка. З природним циклом безпосередньо пов'язаний і ритуальний — календар синтоїстських і буддійських святкових і траурних церемоній, які композиційно організують оповідь і водночас виступають як циклічна модель людського існування. Одвічний життєвий колообіг М. С. сприймає через призму загальних концепцій карми, тобто відповідальності за вчинки в цьому та інших життях, неминучості вічної зміни явищ, невідворотності страждань.

Характерною рисою духовного світу людей, котрі належали до суспільства, відтвореного М. С., було емоційне сприйняття довкілля, прагнення насолоджуватися красою. Краса, першоджерелом якої була сама природа, повинна була знаходитися в усьому, аж до візерунку на рукаві кімоно. Саме в цю епоху ствердилося поняття "зачарування речей" — моно-но аваре, і *"Повість про Гендзі"* свідчить про те, що домінуючим почуттям, спричиненим "зачаруванням речами", були печаль, відчуття скороминущості, хисткості навколишнього.

Різноманітні елементи традиційного світогляду, як і традиційної поетичної образності, у романі про Гендзі "переплавлені" і вперше використані в якості засобів організації життєвого матеріалу, "мови" опису індивідуалізованих характерів, драматичних конфліктів. Із розгортанням оповіді поглиблюються аналіз і самоаналіз, розкриваються внутрішні, часто егоїстичні мотиви поведінки героїв, відмінність їхніх думок, почуттів і вчинків. Часто один персонаж постає через сприйняття іншого, і самого Гендзі ми нерідко бачимо мовби зі сторони. Не відриваючись від одвічного поетичного ґрунту, М. С., ймовірно, вперше в історії світової літератури піднялася до справжнього психологізму.

Ці особливості художнього методу М. С. виводять її роман далеко за межі кола середньовічної куртуазної оповіді і зближують його з деякими творами європейської літератури значно пізніших століть (найбільшою мірою — із французьким психологічним романом XVII ст.).

Окрім *"Повісті про Гендзі"*, М. С. залишила також щоденник *"Мурасакі Сікібу ніккі"*, в якому розповіла про короткий період свого життя, який провела на придворній службі (з 1005–1006 до 1013 р.).

Тв.: *Рос. пер.* — Повесть о Гэндзи: В 4 кн. — Москва, 1991–1993; Дневник. — С.-Петербург, 1996; Повесть о Гэндзи: В 2 т. — С.-Петербург, 2001.

Літ.: Боронина И. А. Классический японский роман ("Гэндзи моногатари" Мурасаки Сикибу). — Москва, 1981.

За Є. Пінусом і Є. Мелетинським

МУТАНАББІ (автонім: Абу-т-Тайїб Ахмед Ібн-аль-Хусейн — 915, м. Куфа — 23.09.965, побл. м. Нуманія) — арабський поет.

М. народився в Куфі у бідній сім'ї, яка вела свій родовід від бедуїнів Південної Аравії. У 925 р. майбутній поет із батьками змушений був утекти з Куфи в Сирію до бедуїнів, поміж яких він провів близько двох років. Перебування серед кочівників значною мірою визначило майбутній суспільний ідеал поета, його політичні та художні симпатії, а також позначилося на його світогляді. М. пройнявся особливою любов'ю до бедуїнського характеру та вдосконалював знання арабської класичної мови, яка збереглася в бедуїнському середовищі краще, ніж у великих містах, жителі яких спілкувалися місцевими діалектами.

У 933 р. М. виступив з якимись проповідями спочатку в Куфі, а потім поміж сирійських бедуїнів. За свідченням арабських біографів, ці проповіді спричинилися до появи прізвиська "Мутанаббі" ("Лжепророк"), під яким він відомий і до сьогодні. За свої лжепророчі виступи та підбурювання бедуїнів до бунту поет навіть провів два роки у в'язниці.

Перший період творчості поета, який охоплює два десятиліття (928—948 рр.), проминув у Сирії. Через те поетична збірка цього періоду була названа *"Сирійськими віршами"* ("Шамійят").

У ранній поезії М. відчувається значний вплив періоду смути. Поет виступає то як марнославний проповідник, ледь не засновник нової релігії, то як виразник бедуїнського світогляду, який ладен очолити кочівників у їхніх розбійницьких набігах. Поезія цього періоду носить героїчний характер — нестримне самовихваляння та прославлення особистої відваги чергуються в ній з описами битв, героєм яких неодмінно є сам поет. Наприкінці цього періоду під впливом невдач і розчарувань у М. з'являються перші мінорні нотки, які стануть згодом звичними в його віршах.

У 948 р. поет перебирається до двору знаменитого алеппського володаря Хамданіда Сайф ад-Даулі, покровителя багатьох літераторів і вчених. Тут розпочинається другий період (948—957 рр.) творчості М. За свідченням біографів, поет був найближчим другом Сайф ад-Даулі, супроводжував його у походах на Візантію та проти бедуїнів-кочівників. Вірші, створені ним у цей період *("Сайфійят")*, складають понад третину його поетичного дивану. В них поет виступає виключно як придворний панегірист.

При дворі Сайфа ад-Даулі поет змушений був постійно боротися зі своїми ідейними супротивниками та літературними суперниками. Роздратування М. проти придворних недоброзичливців переросло врешті-решт у пряме зіткнення з одним із них, у результаті якого М. змушений був покинути Алеппо. Поет вирушив у Єгипет до двору іхшидидського володаря, негра, євнуха Кафура, який ворогував із Хамданідами з приводу Сирії.

З перебуванням у Єгипті пов'язаний третій період (957—962 рр.) творчості М. При Кафурі поет виконував роль придворного панегіриста, всіляко запобігаючи перед нелюбимим покровителем. Проте незабаром, розчарувавшись і в ньому, М. потай утік з Єгипту та створив на Кафура декілька ущипливих епіграм.

Останні роки життя (962—965 рр.) проминули у блуканнях Іраком та Іраном. Поет двічі побував у Багдаді, в Арраджані (Південний Іран) і, нарешті, в Ширазі — в Адуд ад-Даулі, придворним панегіристом якого він був близько півроку. Туга за рідним Іраком змусила поета залишити Шираз, і у вересні 965 р. на шляху до Багдада він був убитий людиною, сестру якої він висміяв в одному зі своїх віршів.

Творчість М. — вершина арабської панегіричної поезії. У своїх касидах-панегіриках поет з великою майстерністю пов'язує в одне ціле компліментарну частину з оспівуванням власних чеснот, яскраві описи битв зі скаргами на байдужість до нього уславлюваної особи та проханнями про винагороду. Традиційні образи стародавніх касид органічно переплітаються з ускладненими фігурами нового стилю, під час маніпулювання якими поет виявляє надзвичайну винахідливість і фантазію.

Свої власні чесноти М. поціновує дуже високо, зараховуючи до них і військову доблесть, і поетичний талант. Взагалі для зрілої творчості М., поета з яскраво вираженим особистісним началом, типовими є песимістичні мотиви самотності, неможливості знайти своє місце в суспільстві та в суспільній свідомості того часу.

Особливу роль в касидах М. відіграють численні лірико-філософські відступи у формі поетичних сентенцій. Гномічному характерові цих відступів сприяла характерна для середньовічної арабської поетики смислова герметичність бейту, яка обмежувала поетичне поле та спонукала поета якомога лаконічніше висловлювати свої думки чи формулювати моральні постулати. Сентенції М. пронизані песимізмом і відображають розчарування поета, котрий усвідомив нездійсненність власних життєвих ідеалів та неможливість досягнення особистих цілей.

Високохудожніми в касидах є й епічні описи битв і походів, насичені оригінальними порівняннями та метафорами. Особливо часто та майстерно М. використовував улюблений прийом середньовічних поетів — контрастне протистояння понять. Ефект контрасту досягається поєднанням словесних пар із взаємопротилеж-

ним значенням, симетричною будовою поетичного рядка. Використання антитез і антонімів як поетичних фігур надає рядкам його касид викінченості, лапідарності та експресивності.

Тв.: *Рос. пер.* — [Вірші] // Арабская поэзия средних веков. — Москва, 1975.

Літ.: Гибб Х. А. Р. Арабская л.-ра: Классический период. — Москва, 1960; Крачковский И. Ю. Аль-Мутанабби и Абу-л-Ала // Крачковский И. Ю. Избр. произв. — Москва–Ленинград, 1956. — Т. 2; Крымский А. Е. Арабская поэзия в очерках и образцах. — Москва, 1906; Ал-Фахури Х. История арабской л.-ры: В 2 т.— Москва, 1965; Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической л.-ры (VI–XII вв.) — Москва, 1974.

За І. Фільштинським



МЮССЕ́, Альфред де (Musset, Alfred de — 11.12.1810, Париж — 2.05.1857, там само) — французький письменник.

Народився в незаможній дворянській сім'ї. Його батько, котрий служив у військовому міністерстві, займався поглибленим вивченням праць Ж. Ж. Руссо.

Після закінчення колежу М. займався правом і медициною, пробував себе в живописі. У 1828–1829 рр. він пристав до романтичного гуртка "Сенакль", яким керував В. Гюго. Одначе опинився поза боротьбою літературних угруповань. Ані реакційна позиція Ф.Р. де Шатобріана, ані демократичні прагнення В. Гюго не захопили письменника. Для сприйняття дійсності, властивого М., характерні іронія та песимізм, інтерес до камерної, особистої теми. Великий вплив на М. справило вільнодумство XVII ст. М. виробив свій індивідуальний стиль. Для нього характерні свобода, природність мови, відсутність архаїзмів, пишномовної урочистості, ясність думки, точність і образність порівнянь, будова вірша, наближена до розмовної мови. Загалом стиль М. вирізняється легкістю та прозорістю.

У 1829 р. М. видав першу поетичну збірку *"Іспанські та італійські повісті"* ("Contes d'Espagne et d'Italie"), у якій виявилося властиве французьким романтикам зацікавлення південними країнами: ліричний герой шукає людей пристрасних, котрі не знають вагань. У поемах і віршах, М. на противагу традиції А. де Ламартіна, немає містичних мотивів. Матеріальний світ, земні почуття, доведені до пристрасті, до злочину, — ось що є темою цих творів. Але про сильні, фатальні пристрасті М. оповідає у властивій йому іронічній манері. Насмішкувате, скептичне сприйняття дійсності становить характерну рису збірки, як це бачимо, приміром, у *"Пісеньці Фортуніо"*:

Як ви цікавитесь ім'ям,
Кого люблю я, —
За королівство ціле вам
Не розкажу я.

Співаймо, що в моїм житті
Вона цариця,
Що в неї коси золоті,
Немов пшениця.

Я все виконую до дна,
Що тільки скаже,
Життя віддам, коли вона
Мені накаже.

Вона й не чула про любов
Мою безкраю,
І в муках серце ронить кров,
І я вмираю.

(Пер. М. Рильського)

У 4-частинній поемі *"Дон Паес"* ("Don Paez"), що ввійшла у першу збірку, панує "іспанський колорит". Фатальне кохання сплітається з питаннями честі. Під час суперечки дворян про те, чия коханка краща, Дон Паес дізнається, що його кохана йому не вірна, він захищає свою честь на дуелі й отруює кохану. Напруженість почуттів, делікатність у питаннях честі подані в поемі з легкою іронією.

Драматична поема *"Каштани з вогню"* ("Les marrons du feu") пронизана трагічною іронією. Дія поеми відбувається в Італії. Героїня поеми: танцівниця Камарго, — історична особа (жила в XVIII ст.). Але події поеми М. повністю вигадав. Трагічна іронія полягає в тому, що ні висока чи низька пристрасть, ні цілковита безпристрасність не дають людині бажаного щастя. У світі немає гармонії. Прекрасне сусідить з потворним. Нема й ідеальних героїв. Але серед людей М. вивищує трагічних героїв, таких, як Камарго. Ці герої самі створюють свою трагічну долю, приймають духовні страждання.

Подальший розвиток жанр "драми для читання" отримав у збірці *"Спектакль у кріслі"* ("Un spectacle dans un fauteuil", 1832). Найзначніша у ньому драматична поема *"Уста і чаша"* ("La coupe et les lèvres"). Головний її герой юнак Карл Франк вважає єдиним достоїнством особистості гордість. Він виступає проти патріархальної моралі, носієм якої є хор гірських мисливців, проти Бога; вважає, що безсмертна лише матерія, що світом править не Бог, а золото. Карл втікає від мисливців. Дорогою він вбиває дворянина і з його коханою Бельколорою поселяється в замку. Ставши відомою людиною,

Карл вирішує перевірити ставлення до себе навколишніх. Він робить вигляд, що помер і в масці перебуває біля труни, бачить зраду своїх наближених, народу, що йому підкорявся, і навіть Бельколори, котру він у масці збаблює грішми. Гордість Карла надломлена. Він вирішує повернутися до єдиної істоти, яка його любить, — дівчини Дейдамії, але напередодні весілля Бельколора вбиває Дейдамію кинджалом.

Цей останній епізод перегукується з епіграфом: "Між устами і чашею завжди знайдеться місце для нещастя. Старовинне прислів'я". Вже не люди сильних пристрастей, як у першій збірці, а тендітні, наче не від цього світу істоти втілюють в собі риси ідеалу. Така Дейдамія. Егоїзм Карла Франка і пристрасність Бельколори викликають дещо іронічне ставлення М.

У драмах 1833–1834 рр.— *"Андреа дель Сарто"* ("Andrea del Sarto", опубл. 1851), *"Примхи Маріанни"* ("Les caprices de Marianne", 1833), *"З коханням не жартують"* ("On ne badine pas avec l'amour", 1834), *"Фантазіо"* ("Fantasio", 1833), *"Лоренцаччо"* ("Lorenzaccio", 1834) — стиль М. втрачає легкість і життєрадісність, а почасти й іронічність. Переважають навіть похмурі, трагічні барви.

В історичній трагедії *"Лоренцаччо"* М., використовуючи шекспірівські прийоми, надає охопленню дійсності надзвичайної широти. Принцип романтичного історизму виявляється тут і у виборі об'єкта зображення (спроба здійняти повстання проти флорентійського герцога Алессандро Медічі та німецьких загарбників, що підтримують його), і в показі народу як рушійної сили історії, але сили пасивної. Головна увага зосереджена на складному характері племінника Алессандро — Лоренцаччо. Він готує вбивство дядька, яке має стати сигналом до повстання, але політична діяльність справляє згубний вплив на Лоренцаччо, розбещуючи його. Він глибоко самотній, а скоївши вбивство, сам у цьому переконується. Його колишні прибічники кидають його. Наприкінці п'єси Лоренцаччо, зневіреного в усіх ідеалах, заколюють наймані вбивці.

З часом М. дедалі більше відходив від романтичного театру. У статті *"Про трагедію"* (1838) він прямо закликає відродити класичну трагедію. Однак зразком для неї він обирає не Расіна, а Софокла. Матеріал для трагедії М. радить брати з національної історії (наприклад, подвиг Жанни д'Арк). Отже, низку здобутків романтичної драми М. хотів зберегти.

Але в поезії М. зберігає романтичні позиції. У 1835–1837 рр. він написав чотири вірші під загальною назвою *"Ночі"* ("Les nuits"), у яких виступив як співець "світової скорботи". Доля людини — самотність. Страждання самотньої душі стають джерелом прекрасного, позаяк ці страждання дозволяють людині змагати до прекрасного, відірвавшись від усього земного. Тут М. зближується з чужим йому Ламартіном.

М. був видатним прозаїком. Особливо відомий його роман *"Сповідь сина віку"* ("La confession d'un enfant du siècle", 1836). Побутує думка, що в романі відобразилися особисті стосунки М. з письменницею Жорж Санд, пік яких припадає на 1833 р. (осінь і зима у Венеції), а добровільний відхід М., який виявив, що Жорж Санд закохана в італійського лікаря П'єтро Паджелло й кохана ним, припадає на березень 1834 р., хоч окремі зустрічі тривали до 1835 р. У листі до Жорж Санд від 30 квітня 1834 р. М. попросив її повернути його листи: "Я збираюся написати роман. У мене велике бажання описати нашу зустріч, мені здається, це допоможе мені зцілитися та піднести моє серце. Я хочу збудувати тобі вівтар, хоча б на власних кістках". Але назва показує, що в образі головного героя Октава він відтворював типові умонастрої молоді свого часу. Октав випадково розкриває невірність своєї коханої. Розчарування в коханні призводить до розчарування в усьому світі, до "світової скорботи". Під впливом свого приятеля доктора Дежене, цинічної й аморальної людини, Октав відмовляється від своїх ідеалів, хоче стати розважливим. Але існування без ідеалів, життя, сповнене задоволень, обертається духовною пусткою. Герой опиняється на межі самогубства. Про це йдеться у перших двох частинах роману. Про можливе відродження героя М. оповідає в останніх трьох частинах. Дівчина Бригітта, сповнена релігійної віри, ідеальних прагнень, намагається воскресити ідеали Октава, але роман закінчується трагічно: Октав, дізнавшись про почуття Бригітти до іншого чоловіка, від'їздить, аби "з трьох людей, котрі страждали з його вини, тільки один зостався нещасним".

Отож, герой залишився невиліковним. Природа його "недуги" розкрита в другому розділі першої частини, де дається характеристика епохи Реставрації. "Коли Наполеон помер,— пише М.,— влада божественна та людська були фактично відновлені, але віра у них зникла". Молодь опанував "незбагненний неспокій": "Приречені володарями світу на бездіяльність, неробство та нудьгу, віддані у руки різного роду тупих педантів, юнаки бачили, як спінені хвилі, для боротьби з якими вони вже напружили свої м'язи, відступають перед ними". Люди поділилися на два табори: "піднесені уми... замкнулися в болісних видіннях", а "люди плоті... знали одну турботу — рахувати свої гроші". У цій атмосфері й розвивається хвороба загального розчарування, безнадії та заперечення. "І ось молодь знайшла застосування для своїх бездіяльних сил у захопленні відчаєм". Таким чином, "недуга віку" має соціальний характер.

У 1837–1850 рр. М. написав новели *"Еммеліна"* ("Emmeline", 1837), *"Фредерік і Бернеретта"* ("Frédéric et Bernerette", 1838), *"Марго"* ("Margot", 1838), *"Мімі Пенсон"* ("Mimi Pinson", 1845) та ін., у яких вдосконалюється його психологічна майстерність. Літературну премію, присуджену йому 1848 р. Французькою академією, він віддав родинам жертв червневого повстання. У 1852 р. М. обрали членом Французької академії.

Українською мовою низку творів М. переклали В. Щурат, М. Рильський, М. Орест, П. Омельченко, Борис Тен, В. Колодій, Вс. Ткаченко.

Тв.: *Укр. пер.*— [Вірші] // Щурат В. Поезія XIX віку. — Львів, 1903. — Ч. 1. ; Тиціянів син. — К.–Відень–Львів, [б.р.]; [Вірші] // Всесвіт. — 1960. — № 12; 1961. — № 9; [Вірші] // Сузір'я франц. поезії. — К., 1971. — Т. 2; [Вірші] // Співець. — К., 1972; [Вірші] // Рильський М. Т. Зібр. творів. — К., 1985. — Т. 10; Експромт у відповідь на запитання: "Що таке поезія?" // Колодій В. С. Братерство. — Львів, 1985; Березіль // Троє цуценят покидають Париж. — К., 1991; [Вірші] // Орест М. Держава слова. — К., 1995. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1957; Исповедь сына века. Новеллы. — Ленинград, 1970.

Літ.: Альфред де Мюссе // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Луков В. А. Франц. драматургия (предромантизм, романтич. движение). — Москва, 1984; Розанова А. Альфред де Мюссе — лірик і драматург // Всесвіт. — 1960. — № 12; Трескунов М. С. Альфред де Мюссе // Мюссе А. Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1957.

В. Луков

Н



НАБО́КОВ, Володимир Володимирович (Набоков, Владимир Владимирович — 23.04.1899, Санкт-Петербург — 12.07. 1977, Лозанна, Швейцарія) – російсько-американський письменник.

Народився у сім'ї вченого і політика, нащадка татарського князя Набока Мурзи, Володимира Дмитровича Набокова, відомого юриста і громадського діяча, одного з лідерів Конституційно-демократичної (кадетської) партії, члена Державної Думи. Батько Н. був англоманом, тому англійську мову його син вивчив раніше, ніж російську. Велика домашня бібліотека, яка, крім світової класики, уміщувала усі новинки не лише художньої, а й науково-популярної літератури, журнали з ентомології (звідки походить пристрасть Н. до метеликів), домашні вчителі, шахи, теніс, бокс — сформували коло інтересів і майбутніх тем творчості Н. У 1911–1916 рр. Н. навчався в одному із найпрестижніших навчальних закладів Росії – Тенишевському училищі, де почав писати вірші, які видавав коштом батька і які пізніше назвав "банальними любовними віршами". Відразу ж після Жовтневої революції, у листопаді 1917 р., батько переправив родину у Крим, а невдовзі перебрався туди й сам, де увійшов до складу кримського уряду як міністр юстиції.

Як і багато ровесників, Н. мав намір вступити у Денікінську армію, але більшовицькі війська наступали настільки стрімко, що родина Н. змушена була евакуюватися. Через Туреччину, Грецію, Францію родина добралася в Англію, де Н. вступив у Кембриджський університет, вивчав російську та французьку літератури. Паралельно писав статті з ентомології, опублікував есе *"Кембридж"* (під псевдонімом Володимир Сірін) та цілий ряд віршів у російській і зарубіжній періодиці. 1922 р. в родині Н. трапилася страшна трагедія: 28 березня трагічно загинув батько Н., котрий у залі берлінської філармонії захистив своїм тілом від кулі, випущеної російським монархістом, свого опонента, відомого історика П. Мілюкова.

У червні 1922 р., після закінчення Кембриджу, Н. переїхав у Берлін, де заробляв на прожиток репетиторством (уроки англійської та французької мов, навчання грі в теніс) та публікаціями в емігрантських виданнях. Упродовж 1922–1923 рр. Н. багато перекладав відомих європейських поетів: Р. Брука, П. де Ронсара, О'Салліван, А. Теннісона, В.Б. Єйтса, Дж. Н. Ґ. Байрона, Дж. Кітса, Ш. Бодлера, В. Шекспіра, А. де Мюссе, А. Рембо, Й.В. Ґете й ін. У періодиці були опубліковані оповідання, п'єси *"Смерть"* ("Смерть", 1923), *"Дідусь"* ("Дедушка", 1923), *"Трагедія пана Морна"* ("Трагедия господина Морна", 1924); вийшли друком поетичні збірки *"Гроно"* ("Гроздь", 1923) та *"Вишній шлях"* ("Горный путь", 1923). 15 квітня 1925 р. Н. одружився із російською єврейкою Вірою Євсеївною Слонім і того ж року видав свій перший роман *"Машенька"* ("Машенька", 1925). У романі відтворено психологічний стан значної частини тогочасної російської еміграції, що не прийняла радянської влади, але водночас не змогла віднайти себе у чужому середовищі. У цьому "напівавтобіографічному", за авторським означенням, творі ліричною домінантою звучить мотив ностальгії головного героя, котрий повсякчас лине думками на батьківщину, де залишилася його кохана — Машенька, "вся його юність, його Росія".

Становлення Н.-прозаїка було пов'язане не лише з традиціями російської класичної літератури, а й із досягненнями західноєвропейського модернізму, особливо у сфері потоку свідомості та реконструкції пам'яті (творчість М. Пруста, Ф. Кафки, Ж. Жіроду). Провідна тема ранньої творчості Н. — доля, що підпорядковує собі вчинки людини, але яка, своєю чергою, підпорядкована ще більш могутній і загадковій силі — містицизму. Майже в усіх набоковських романах 20-х — середини 30-х рр. ця тема поєднується з роздумами про сенс життя та проблеми емігрантського існування. У 20–30-х рр. Н. видав друком романи *"Король, дама, валет"* ("Король, дама, валет", 1928), у якому змальований любовний трикутник і де письменник використовує картярські метафори (наприклад, порядок розділів відповідає порядку карт однієї масті); *"Спостерігач"* ("Соглядатай", 1930) — історія "маленької людини", емігранта Смурова, котрий здійснив невдалу спробу самогубства, але, не здогадуючись про це, переживає подальші події з позиції мертвої людини; *"Подвиг"* ("Подвиг", 1932) — розповідь про молодого російського емігранта, одержимого ідеєю пробратись у сталінську Росію, хоча б для того, щоби знайти там свою смерть; *"Камера обскура"* ("Камера обскура", 1933) — головний герой, покараний через некеровану пристрасть спочатку духовною, а згодом і фізичною сліпотою, стає іграшкою в руках безпринципних людей; *"Відчай"* ("Отчаяние", 1936) — у центрі якого особистість творця, процес роботи над літературним твором.

Серед найдовершеніших творів Н. цього періоду емігрантська критика майже одностайно виокремила романи *"Захист Лужина"* ("Защита Лужина", 1929), *"Запрошення на страту"* ("Приглашение на казнь", 1938) і *"Талант"* ("Дар", 1937–1938). Роман *"Захист Лужина"* присвячений геніальному шахісту і "жахові шахових безо-

день". У центрі роману — доля талановитого шахіста Лужина, трагічно ізольованого від усього світу своїм рідкісним даром, що, зрештою, призводить його до божевілля та самогубства. У романі *"Запрошення на страту"* увага автора зосереджена на внутрішньому світі головного героя — Цинцинната Ц., котрий перебуває у в'язниці, очікуючи страти. У чому полягає провина героя, так і залишається невідомим. Автор лише натякає, що Цинциннат є злочинцем через "якусь свою особливість і бажання приховати цю особливість від інших". У Цинцинната є своє минуле, у якому він почувався щасливим. У цьому минулому наявні сни, у яких світ уявляється йому шляхетним і одухотвореним. Але тепер не залишилося нічого: кохана жінка його зрадила, мати і рідні не зрозуміли, а самого Цинцинната оточив світ лицемірства і моральних страждань. Герой потрапив в ізольований простір, де немає жодної людини, котра б "розмовляла його мовою". Навіть сусід по камері, котрий намагається нав'язати Цинциннатові свою дружбу, врешті-решт виявляється катом, котрий і страчує засудженого.

У центрі роману *"Талант"* — духовне життя юного поета Федора Костянтиновича Годунова-Чердинцева, російського емігранта в Берліні. Складники його внутрішнього світу — любов до батька та нареченої, до дитинства та літератури. Усе це надихає його на чудові вірші, які гармонійно вплетені у тканину роману, а також на розповідь про російського письменника та літературного критика М. Чернишевського, яка складає окремий розділ роману. Чернишевський змальований як ідейний антипод Годунова-Чердинцева, як пародія на революційного демократа і письменника. Він позбавлений таланту, яким наділений Годунов-Чердинцев. Дивовижний талант поета — це талант пам'ятати і талант оживляти цю пам'ять за допомогою художнього слова.

Незважаючи на фантастичну творчу активність у 30-х рр., Н. постійно відчував матеріальні нестатки. Літературна праця не приносила особливих прибутків, тому доводилося читати лекції, організовувати виступи, що також майже не давало заробітків. Залишатися у Німеччині було неможливо не лише через матеріальні труднощі, а й через різке погіршення морально-політичної атмосфери в країні, яка чим далі, тим більше підпорядковувалась ідеям фашистського екстремізму. У Берліні сім'я Н. замешкувала до 1937 р., а потім, побоюючись репресій з боку фашистської влади, переїхала у Париж, а згодом, у 1940 р., емігрувала у США. Майже весь час свого перебування в Америці Н. викладав російську мову та літературу (російську та європейську) у різних американських навчальних закладах: упродовж 1941—1948 рр. — у Вельслейському коледжі на відділеннях англійської літератури, англійського віршування, французькому, німецькому, італійському та іспанському; з 1948 до 1958 р. — був професором у Корнельському університеті; у 1951—1952 рр. читав лекції у Гарвардському університеті. Чотири томи його лекцій пізніше будуть опубліковані англійською мовою: *"Лекції про літературу"* (1980), *"Лекції про "Улісса"* (1980), *"Лекції про російську літературу"* (1981) і *"Лекції про "Дон Кіхота"* (1983). Паралельно, впродовж 1942—1948 рр., Н. був співробітником Музею порівняльної зоології у Гарвардському університеті. У 1945 р. Н. отримав американське громадянство, у 1953 р. — премію фонду Гуггенхейма і премію Американської академії мистецтв і літератури. Лише у 1959 р. гонорари за книжки, які Н. видав у США, дозволили йому відмовитися від викладацької роботи і цілковито зосередитися на літературній діяльності.

Англомовне середовище, у яке потрапив Н. з переїздом у США, спонукало його до спроб писати англійською мовою. Першою книгою, яку Н. написав англійською, — став роман *"Справжнє життя Себастьяна Найта"* ("The Real Life of Sebastian Knight", 1941). Він засвідчив не лише досконале знання автором "нової" літературної мови і його потяг до образно-метафоричного експерименту, а й окреслив найважливіші тематичні координати художнього світу письменника, що залишалися незмінними впродовж усього його подальшого творчого шляху. Провідні із них — це вигнання і здобуття духовної вітчизни, довічна самотність митця та його спротив вульгарній і заземленій повсякденності у процесі натхненної творчості, яка духовно облагороджує низьку реальність і самого митця. Подібну метаморфозу і переживає безіменний герой-оповідач роману — названий брат рано померлого англійського літератора російського походження Себастьяна Найта, котрий заповзявся написати його біографію, аби захистити пам'ять померлого від сваволі несумлінних дослідників і мемуаристів.

Якщо *"Справжнє життя Себастьяна Найта"* у сюжетно-образній побудові тяжіло до ранніх російськомовних творів Н. *("Машенька", "Захист Лужина")*, то наступний англомовний роман *"Під знаком позашлюбних"* ("Bend Sinister", 1947), дія якого відбувається у вигаданій країні з жорстоким диктаторським режимом, — викликав асоціації з його антитоталітарним романом *"Запрошення на страту"*. Головний герой роману — Адам Круг намагається примирити реальність із власними уявленнями про життя і стає жертвою націонал-соціалістичної диктатури, яку він помилково звеличує. У ще одному

англомовному романі *"Пнін"* ("Pnin", 1957) Н. розповідає історію російського емігранта і змальовує портрет рафінованого професора, котрий зазнає поразки, намагаючись пристосуватися до умов проживання у США. У пам'яті людей залишаються лише смішні манери професора та його безпорадна англійська — те, що у книзі Н. називає "пнінізацією". Але зібрання смішних історій про старомодного Тимофія Пніна має і свій трагічний підтекст: самотність, відірваність від історії, талант, який виявився нікому не потрібним.

Найбільш резонансним із творів Н. американського періоду творчості виявився англомовний роман *"Лоліта"* ("Lolita", 1955; рос. версія автора — 1967), у якому йдеться про немолодого європейця-інтелектуала, охопленого фатальною пристрастю до дванадцятилітньої американки. Головний герой твору — "світлошкірий удівець" Гумберт Гумберт, котрий помирає у в'язниці, так і не дочекавшись судового вироку, залишає після себе рукопис-сповідь, у якому відверто і пристрасно визнає своє "злочинне" кохання до дівчини-підлітка Лоліти (Долорес Гейз). Через це фатальне кохання Гумберт одружується з матір'ю Лоліти, "доброчесною" Шарлоттою. Коли їй потрапляє на очі щоденник Гумберта і вона дізнається про справжні причини шлюбу, то у відчаї поспішає у поліцію, але потрапляє під автомобіль. Гумберт спокушає Лоліту і вирушає разом з нею в автомобільну подорож по США. Зрештою, Лоліта потрапляє до рук іншого спокусника, драматурга Клера Куїльті, і вже у фіналі роману ще раз зустрічається з Гумбертом. На той час це вже заміжня, вагітна жінка. Зібравши гроші для своєї колишньої коханки, яких вона дуже потребувала, Гумберт знаходить і вбиває Клера Куїльті, після чого й потрапляє до в'язниці. Невдовзі після смерті Гумберта помирає й Лоліта, народивши у Різдво 1952 р. мертву дівчинку.

Перші спроби видати роман у США закінчились цілковитим фіаско. Зауважуючи відвертість еротичних сцен, змальованих у романі, видавці відмовлялись друкувати твір Н. Перша публікація роману відбулась в одному з паризьких видавництв, з числа тих, що спеціалізуються на авангардній та еротичній літературі. Але все змінилось після того, як роман Н. підтримав відомий англійський письменник Г. Грін, котрий назвав *"Лоліту"* однією із трьох найкращих книг 1955 р. Перше американське видання роману справило ефект вибуху бомби і стало справжньою літературною сенсацією. Ставши світовим бестселером, *"Лоліта"*, окрім усього іншого, збагатила свого творця (лише за право на її екранізацію він отримав від компанії "Гарріс-Кубрик-Пікчерз" 150 тис. доларів) і зробила "найнепомітнішого письменника з невимовним ім'ям" (як пожартував в одному із інтерв'ю сам Н.) всесвітньо відомим автором. Услід за самим Н., котрий вважав *"Лоліту"* своїм вершинним досягненням — "серйозною книгою, написаною із серйозною метою", провідні американські та європейські критики дійшли думки, що "жодної особливої "статевої відваги" у *"Лоліті"* немає... По суті, *"Лоліта"* — це не еротичний роман, а сумна розповідь про людські пристрасті і силу вульгарності" (М. Слонім).

Крім романів, Н. видав і кілька збірок оповідань: *"Дев'ять оповідань"* (1951; англ. мовою), *"Весна у Фіальте та інші оповідання"* ("Весна в Фиальте и другие рассказы", 1956; рос. мовою), *"Набоківська дюжина"* ("Nabokov's Dozen", 1958; англ. мовою).

В американський період своєї творчості Н. виступав не лише як прозаїк, а й як перекладач, критик і теоретик літератури, поет: переклади англійською віршів В. Ходасевича (1941), *"Три російські поети"* ("Three Russian Poets", 1945, переклади творів О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева), статті *"Мистецтво перекладу"* (1941), *"Нотатки перекладача"* (1957), літературознавчі й автобіографічні праці *"Микола Гоголь"* ("Nikolai Gogol", 1944), книги спогадів *"Аргументований доказ"* ("Conclusive Evidence", 1951), *"Інші береги"* (1954), збірки поезій *"Вірші. 1929—1951"* (1952; рос. мовою), *"Вірші"* ("Poems", 1959; англ. мовою).

З 1960 р. і до кінця свого життя родина Н. мешкала у Швейцарії, у мальовничому курортному містечку Монтре, що на березі Женевського озера. У Монтре Н. багато працював, насолоджувався життям і творчою свободою. Наприкінці життя на запитання кореспондента Бі-Бі-Сі, чи повернеться він коли-небудь у Росію, Н. відповів: "Я ніколи не повернусь, з тієї причини, що вся та Росія, яка потрібна мені, завжди зі мною: література, мова і моє власне російське дитинство..." Помер Н. у Лозанні у віці 78 років від бронхіальної інфекції. Похований письменник поблизу Монтре.

У швейцарський період творчості Н. написав романи: *"Блідий вогонь"* ("Pale Fire", 1962) — сатира на академічний педантизм, а в плані форми — це поема з 999 рядків і коментар до неї, нібито зроблений божевільним ученим з Нової Англії, котрий виявився королем якоїсь міфічної країни; *"Ада, або Пристрасть"* ("Ada or Ador, A Family Chronicle", 1964) — роман про інцест і одночасно про феномен часу; фантасмагорія, яка пародіює десятки класичних літературних творів; *"Прозорі речі"* ("Transparent Things", 1972), де також містяться роздуми про парадокси часу;

"Поглянь на арлекінів!" ("Look at the Harlequins!", 1974) — сповідь літнього російського письменника-емігранта, що містить численні натяки на життєвий шлях та творчість самого Н. У той самий період були опубліковані збірки англомовних оповідань Н. *"Набоківський квартет"* (1966), *"Знищення тиранів та інші оповідання"* ("Tyrants Destroyed", 1975), книга *"Вірші і завдання"* ("Poems and problems", 1971; рос. і англ. мовами), переклад "Слова о полку Ігоревім" та коментар до нього (1960), 4-томний неримований переклад з великим літературознавчим коментарем "Євгенія Онєгіна" О. Пушкіна (1964), нова редакція книги спогадів *"Говори, пам'яте"* ("Speak, Memory", 1966; англ. мовою).

Тв.: Рос. мовою. — Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1990; доп. Т. 5. — Москва, 1992; Стихотв. и поэмы. — Москва, 1991; Лекции по русс. л.-ре. — Москва, 1996; Собр. соч.: В 5 т. — С.-Петербург, 1997; Лекции по зар. л.-ре. — Москва, 1998; Дар: Романы. — Москва, 1999; Комментарии к "Євгению Онегину" Александра Пушкина. — С.-Петербург, 1999.

Літ.: Анастасьев Н.А. Феномен Набокова.— Москва, 1992; Вокруг "Лолиты" // Даугава. — 1989. — № 4; В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русс. и зар. мыслителей и исследователей: Антология. — С.-Петербург, 1997; Маликова М. Набоков. Автобиография. — С.-Петербург, 2002; Мулярчик А.С. Русская проза В. Набокова. — Москва, 1997; Носик Б. Мир и дар Набокова. — Москва, 1995; Поглядим на арлекинов: Штрихи к портрету В. Набокова // Лит. обозрение. — 1988. — № 9.

В. Назарець



НАВОЇ, Нізамаддін Мір Алішер (9.02. 1441, Герат — 3.01. 1501, там само) — узбецький поет і мислитель.

Н. народився у столиці Хорасанського князівства Гераті у сім'ї сановника падишаха Гіясіддіна Кічкіне, його назвали Алішером (свій поетичний псевдонім "Навої", що означає "мелодійний", він взяв пізніше). Сім'я Н. була однією із найкультурніших у Гераті. Дядько майбутнього поета, Абу Саїд, досить майстерно віршував, а другий дядько, Мухаммад Алі, зажив слави талановитого музики та каліграфа. Змалку Н. виховувався разом із дітьми тімуридських сімей; він особливо приятелював із султаном Хусейном, майбутнім правителем Хорасанського князівства, також поетом, покровителем мистецтв.

Н. навчався у Гераті, Мешхеді та Самарканді. Серед його вчителів був Джамі, чудовий персько-таджицький поет. У 1469 р. Н. повернувся із Самарканда в Герат у день, коли його приятель Султан Хусейн посів престол своїх предків. Незабаром Н. призначили на високу державну посаду хранителя печатки, потім — візира з ушануванням титулом еміра. У 1476 р. поет подав у відставку, залишившись проте "наближеним його величності". Н. не міг цілком відійти від державних справ. Він очолював владу то в місті Астрабаді (що вважалося майже засланням), то в самому Гераті. Помер поет 3 січня 1501 р.

Історичні джерела повідомляють, що Н. був щедрим покровителем наук і мистецтв. Він підтримував творчість таких видатних істориків, як Мірхонд, Хондамір, Васіфі, Давлетшах Самарканді, художника Бехзада, архітектора Кавашедіна, багатьох поетів, музикантів, каліграфів. Проте й сам Н. був не лише поетом і державним діячем, а й музикантом, художником, архітектором, істориком і філософом.

Н. був вихований арабською і, особливо, фарсімовною поезією того часу. Свою творчість він розпочав як перськомовний поет, швидко освоївши техніку та образний лад класичної перської поезії. Але він жив у час розпаду старих культурних зон і формування нових національних культур. Як зауважував М. Конрад, "цей видатний поет, поет-мислитель... став класиком узбецької поезії, основоположником узбецької літератури. Його вивели із надзвичайно широкої сфери і ввели у вузьку. Поет, у якого герої — хто завгодно: Фархад — китаєць, Шапур — перс, Шірін — вірменка, Кайс — араб, Іскандар — грек, цей поет став поетом узбецького народу".

Гуманістичний універсалізм Н. прослідковується в обширності та розмаїтті його творчої спадщини. Його ліричні вірші (газелі) зібрані у великий збірний диван *"Скарбниця думок"* ("Хазойін аль-маоні"), що складається із чотирьох циклів: *"Дивовижі дитинства"*, *"Дивовижі юності"*, *"Дивовижі середнього віку"* і *"Напуття на старість"*. Сюди ж входять вірші складніших форм, створені на основі газелі.

Н. написав свою *"П'ятерицю"* ("Хамсе"), куди увійшли *"Неспокій праведних"*, *"Фархад і Шірін"*, *"Лейлі та Меджнун"*, *"Сім планет"*, *"Стіна Іскандара"*. Він також є автором філософської поеми *"Мова птахів"* ("Лісан ат-тайр", 1498—1499). Окрім того, перу Н. належать літературознавча праця *"Зібрання вибраних"* ("Маджаліс ан-нафаїс", 1491/92—1498/99), праця з поетики *"Вага розмірів"* ("Мезон аль-Авзон", 1492), лінгвістична праця *"Суперечка двох мов"* ("Мухокамат аль-лугатайн", 1499), історичні твори *"Історія царів Аджама"* ("Таріхі мулукі Ажам", 1485—1498/99), *"Історія пророків і вчених"* ("Таріхі анбійо ва хукамо", 1485—1498/99), а також філософські трактати, біографії деяких його сучасників тощо.

Як ліричний поет, Н. був учнем перських класиків. Його вірші не піддаються датуванню, і в них ледве вловлюються відгуки на відомі нам події з життя поета. Диван *"Скарбниця думок"* розгортається як лірична сповідь поета, який сторожко фіксує багату гаму своїх переживань. Поезія Н. метафорична. Вся вона — безперервне нагнітання метафор, у яких поет був надзвичайно сміливий, винахідливий і точний. Як людина, котра тонко відчуває природу, Н. наповнив її образами свою поезію. Тут і свіжа зелень лугів, і ваблива прохолода лісу, і спекотна небесна синь, і холодна білість гірських снігів, тут птахи, звірі, найрозмаїтіші квіти та трави і водночас мерехтіння зірок на чорній, перекинутій чаші нічного неба.

Почуття кохання поет трактує як таке, котре вивищує, одухотворює, облагороджує, але водночас і підпорядковує людину, спалює її дотла. Ця одержимість коханням властива Н., і думки про неминучість смерті не викликають у нього песимістичного ставлення до світу:

То ж прийми як неминучість світ лишити, Навої,
Виведи любов і ніжність із мирського тупика.

Він трактує кохання як усепоглинаюче почуття, яке надає людському життю більшого сенсу. Оптимістичний пафос лірики Н. виражений і у віршах до виночерпія.

Лірика Н., при всій її артистичній віртуозності, звернена до народу. У поета є вірші, в яких він картає несправедливих правителів і які вирізняються непідробною любов'ю до простолюду. Утім, і саме життя Н., аристократа, людини високої, рафінованої культури, котрий повсякчас прислухався до потреб народу, підтверджує народні корені його гуманізму. Сам Н. зізнавався на схилі літ: "Із достатків своїх я брав собі для прожитку лише те, що необхідне звичайній людині — задовольнявся халатом, який захищав мене від спеки та холоду, і невибагливою їжею. Решту ж я витрачав на спілкування з народом, на харчування служників і домочадців. А те, що залишалося після витрат на їжу та на виконання різних обов'язків, я віддавав на благодійні справи".

Усепоглинаючою силою почуття, високими пориваннями, глибокою мудрістю вирізняються позитивні герої п'яти великих поем Н. Розвиваючи давні поетичні традиції "П'ятериць" Нізамі, Аміра Хусро та Джамі, поет створив глибоко оригінальний поетичний цикл, надавши традиційним сюжетам нового ідейно-художнього змісту. У поемах Н. порушуються важливі для його часу питання моральності, кохання та дружби, філософії, науки, мистецтва, державного устрою.

"Сум'яття праведників" ("Хайрат аль-абрар", 1483) — поема філософсько-дидактичного характеру. Значне місце в ній відведено питанням політики. Поет різко критикує несправедливих і жорстоких володарів. Його ідеал — своєрідний варіант освіченої монархії, коли правитель оточує себе мудрими, освіченими та безкорисливими радниками. Поема Н. — гімн "яскравому небу знань", протиставленому "нічній темряві неуцтва". Гуманістичні тенденції наявні і в думках поета про рівність усіх перед долею.

Поема *"Лейлі та Меджнун"* ("Лайлі ва Маджнун", 1484) — книга про одержимість коханням, недарма героя твору — арабського юнака Кайса прозивають "Меджнуном", тобто "одержимим джинами". З нього насміхаються, його приковують до ланцюга, посилають у Мекку, він змушений утікати і ховатися, але ніщо не може применшити його кохання до Лейлі. Чистота і сила почуття протистоять тут не лише злу племінної ворожнечі та нерівності, а й одвічному злу, яке панує у світі. Подолати це зло Лейлі та Меджнуну суджено лише ціною смерті. В результаті закохані вмирають разом, у смерті знаходячи жадане єднання.

Усеперемагаюча сила кохання змальована і в поемі Н. *"Фархад і Шірін"* ("Фарход ва Шірін", 1484). Але цей твір складніший за побудовою, аніж *"Лейлі та Меджнун"*. У поемі *"Фархад і Шірін"* поет звертається до нових важливих тем, тому й образний лад поеми багато в чому інший. Поряд із напівфантастичними епізодами тут можна знайти правдивий і натхненний опис буденної праці землекопа та каменотеса. У поемі чимало фольклорних мотивів (напр., боротьба з вогнедишним драконом, казкові передбачення, магічне дзеркало, гіперболізація сили героя і т. д.), а також авантюрних епізодів — блукань, корабельних аварій, переслідувань і героїчно-романтичних сцен — описів мужніх поєдинків, облог, рукопашних сутичок, у яких герой змушує втікати ціле військо. Таким чином, тут одержимість коханням спонукає протагоніста до відважних, самовідданих вчинків:

За сотні ліктів він шматками скал
Вражав війська ворожі наповал;
Він все навкруг, мов камінь грому, бив,
Він голову б і леву злому збив...
Чи міг на глум віддати ворогам
Свій дух, любовним сповнений чуттям?
(Пер. М. Бажана)

Розпочавши писати давньоузбецькою мовою тюркі, Н. тим самим звернувся до нової, менш вишуканої, більш безпосередньої народної аудиторії. Він не міг розраховувати на те, що кожний

його читач або слухач добре знає персько-таджицьку поетичну традицію. Мимохіть Н. робив кожну поему більш синтетичною: наприклад, у поему *"Фархад і Ширін"* уведені ідеї та теми не лише "Хосрова та Шіріна", а й частково "Лейлі та Меджнуна" й "Іскандер-наме" Нізамі.

Поема *"Сім планет"* ("Саб'аї Саййора", 1484) складається із семи самостійних віршованих казок (про царевича Фартуха, про Ювеліра Зайду, про пригоди індійського шаха Джуна та ін.), навіяних фольклорними мотивами й обрамлених розповіддю про кохання Бахрома Гура до прекрасної китаянки Діларам. Тут Н. виступає чудовим оповідачем, він майстерно обробляє народні легенди та перекази. У його палітрі багато фарб: від різких, гротескних при сатиричному викритті нелюдяних правителів, підступних політиканів — до м'яких, пастельних при розповіді про чисте, шляхетне кохання, самопожертву, дружбу.

"Стіна Іскандара", або *"Вал Іскандара"* ("Садді Іскандарі", 1485), — це гуманістично філософське відтворення легендарних життєписів Олександра Македонського, подвигам якого у давнину і в середньовіччі було присвячено багато творів. Поема ґрунтується на знаменитій філософській і соціально утопічній поемі Нізамі "Іскандар-наме". Поема Н. — це твір про силу та допитливість розуму людини, про сенс її життя. Олександр діє згідно з порадами зібрання румських мудреців, здійснює безкінечні походи, повсюди встановлює справедливі порядки.

Світ образів і почуттів Н. одухотворив поезію народів Середнього Сходу, перш за все узбецьку літературу, першим великим представником якої він був. Заслуга Н. не лише в тому, що він переконливо довів необмежені можливості узбецької поетичної творчості і створив "мовою тюркі" геніальні твори, а й у тому, що він виразив передові, гуманістичні ідеї свого часу у всій їхній складності, суперечливості, в усьому переплетенні великих прозрінь і помилок, нестримного уславлення життя в усіх його проявах і сумному скепсисі.

Українською мовою у перекладі М. Бажана вийшла поема *"Фархад і Ширін"*, газелі — у перекладі М. Терещенка.

Тв.: Укр. пер.— Газели // Вітчизна. — 1948. — № 5; Фархад і Ширін. — К., 1968; Добродійних дивування // Тичина П. Зібр. творів. — К., 1986. — Т. 5. — Кн. 2. *Рос. пер.* — Соч.: В 10 т. — Ташкент, 1968–1970; Стихотворения и поэмы. — Ленинград, 1983.

Літ.: Айбек, Дейч А. Алишер Навои. — Ташкент, 1968; Алишер Навои: Сб. ст. — Москва-Ленинград, 1946; Бертельс Е.Э. Избр. труды: Навои и Джами.— Москва, 1965; Великий узбекский поэт: Сб. ст. — Ташкент, 1948; Захидов В. Мир идей и образов Алишера Навои. — Ташкент, 1961; Маллаев Н.М. Гениальный поэт и мыслитель. — Ташкент, 1968; Свидина Е.Д. Алишер Навои: Библиография (1917–1966). — Ташкент, 1968; Тельнюк С.В. Безсмертя Співучого. — К., 1968; Шарафутдинов А. Алишер Навои. — Ташкент, 1971.

За А. Каюмовим



НАСІМІ́, Сеййід Імадеддін (автонім: Сеййід Імадеддін — 1369, м. Шемаха — 1417, м. Алеппо) — азербайджанський поет і мислитель.

Місце народження Н. — Ширван. Деякі дослідники твердять, що він походив із Баку, інші — котрих більшість, місцем його народження вважають Шемаху — столицю держави Ширваншахів. Батько поета, Сеййід Мухаммед, був добре знаною у Ширвані людиною. У Н. був брат, котрий також віршував під псевдонімом Шах Хандан. Шемаха після прийняття ісламу став одним зі значних культурних центрів. Тут діяло чимало шкіл, університетів, популярних на Сході поетичних і музичних меджлісів; були багаті громадські та приватні бібліотеки. Із Шемахи вийшла ціла плеяда вчених і поетів. Тут і проминули шкільні роки Н. Аналіз творів поета переконує, що Н. зміг здобути освіту, що відповідала всім вимогам найкращих тогочасних університетів. Він чудово знав класичну літературу та філософію Сходу і Стародавньої Греції, основи мусульманської та християнської теологій, глибоко вивчив медицину, астрономію й астрологію, математику, логіку та ін. Він настільки добре знав мови, що однаково вільно писав вірші азербайджанською, фарсі й арабською мовами.

Н. жив і творив у винятково важкий для Азербайджану час. Батьківщина поета зазнавала нападів Тимура з півдня та монгольського золотоординського хана Тохтамиша з півночі. Саме за таких історичних умов у 80-х рр. XIV ст. в Азербайджані й почало розвиватися єретично-філософське вчення — хуруфізм, спрямоване супроти догм ортодоксального ісламу. Н. став найпалкішим і найвидатнішим пропагандистом цього вчення. Хуруфізм походить від арабського слова "хуруф", тобто "буква", "алфавіт". Послідовники хуруфізму обожнювали 28-у і 32-у букви арабського та перського алфавітів, стверджуючи, що без них не можна спізнати ні Бога, ні людини, ні речі. Проте філософський і соціальний зміст хуруфізму, звичайно, значно ширший і значніший.

З метою активного поширення хуруфізму Н., як і інші видатні хуруфіти, пропагував ідеї цього вчення у Туреччині та Сирії, Єгипті й інших арабських країнах. Аналіз його творів свідчить, що він відвідав міста Баку, Багдад, Бурсу, Шемаху, Халеб та ін. Під час мандрів

країнами Близького Сходу поет зазнав цькувань, гонінь і навіть був ув'язнений, проте це його не зупиняло. Полум'яні вірші поета-філософа знаходили широку аудиторію, їх переписували, вивчали напам'ять, читали та співали на базарних площах. Згідно із поширеною легендою, саме це й привело його на ешафот у сирійському місті Халебі (Алеппо): юний хуруфіт, учень поета, у базарному натовпі читав єретичні вірші свого вчителя, його схопили і, оскільки заради порятунку Н. він визнав вірші своїми, засудили до смерті. Н., котрий у цей час був неподалік, поспішив до місця страти, визнав своє авторство і загинув страшною смертю.

В арабському джерелі "Кунуз-уз-захаб" цю страту Н. у 1447 р. в м. Халеб змальовано так: "Віровідступник Алі Насімі був страчений за часів Йяшкеба. У той час у "Дар-уль-адлі" ("Палац правосуддя") у присутності нашого шейха ібн хатіба ан Насірі та наїба (намісник) верховного кадія шейха Іззудціна Шамудціна ібн Амін-уд-Довле, верховного кадія Фатхуддіна аль-Малікі та верховного кадія Шіхабуддіна-аль-Ханбалі розглядалася справа про Алі аль-Насімі. Він збив зі шляху істини деяких божевільних, і вони в єресі та безбожництві підкорялися йому. Про це сказав кадіям і богословам міста якийсь ібн аль-шангаш Алханадан. Суддя йому сказав: "Якщо ти доведеш те, що говориш про Насімі, я не страчу тебе". Насімі промовив "Келме-і-шахадет" (молитва про те, що він говоритиме правду), поклявся і заперечив те, що говорили про нього... На цьому меджліс розійшовся. Насімі залишився у в'язниці. Про справу Насімі доповіли султану Муайяду, котрий наказав здерти з нього шкіру, а тіло впродовж семи днів виставити у Халебі на загальний огляд... Так і вчинили. Цей чоловік був гяуром і мулхідом (боговідступником). Хай Бог милує, кажуть, у нього є тонкі вірші".

Непохитність і мужність Н. під час страшної страти спричинили у народі багато легенд. Поховали поета в Халебі у родинному пантеоні, який до теперішнього часу вважається святинею. Поезія поета-філософа швидко стала популярною поміж народів Середньої Азії, Туреччини, Ірану.

На початку своєї творчості Н. стояв на позиціях суфізму. У цей період він підписував свої вірші псевдонімами "Гусейні", "Сейїід Гусейні", "Сейїід". Найближчим Н. було вчення відомого іранського суфія та поета X ст. Гусейна Халладжа Мансура, котрий уперше проголосив: "Я є бог!" Ставлення до Мансура не змінилось і після того, як Н. прийняв хуруфізм. У зв'язку з цим З. Кулі-заде зауважив: "У центрі творчості Насімі стоїть бог — прекрасний коханий, який возвеличує людину, нагороджуючи її своїм сяйвом. Шляхом самозречення та морального вдосконалення людина наближається до бога. Найвищим блаженством для людини є зустріч із коханим, злиття з ним, розчинення в ньому. Поет пише, що всупереч тим, хто вважає любов гріхом, він не збочить із дороги любові, оскільки лише ця дорога веде до істини — бога".

Центральне місце у газелях і касидах, к'ита і рубаях поета займає думка про тотожність людини та Бога і божественність людини.

Українською мовою окремі твори Н. переклали М. Мірошниченко, П. Мовчан, О. Петькун, Б. Степанюк, С. Тельнюк.

Тв.: Укр. пер. — Я прийшов // Вітчизна. — 1973. — № 9; [Вірші] // Літ. Україна. — 1973, 11 вересня; [Вірші] // Людина і світ. — 1979. — № 9. *Рос. пер.* — Избр. лирика: В 2 т. — Баку, 1973–1976.

Літ.: Акперов З. Великий гуманіст // Літ. Україна. — 1973, 11 вересня; Ариф М. Л.-ра азербайдж. народа. — Баку, 1958; Ибрагимов М. Насими и его время // Насими И. Избр. лирика: В 2 т. — Баку, 1973–1976. — Т.1.

За М. Ібрагімовим

НҐУЄН ЗУ (Nguyễn Du — 1765, с. Тьєндьєн, тепер пров. Хатінь — 16.09.1820, м. Хюе) — в'єтнамський поет.

Вершиною в'єтнамської класики є твір Н. З. *"Стогін змученої душі"*, написаний у жанрі розповідної поеми. У подальшому ця поема зажила популярності під назвою *"Кім, Ван і К'єу"*, або просто *"К'єу"*. Про час її створення існує три гіпотези, які датують поему 1790–1800, 1805–1809 рр. або періодом після 1813 р.

Н. З. був сином сановника і полководця, котрий досяг значних успіхів при дворі. У 1789 р., коли останній державець династії Ле, злякавшись повстанців-тейшонів, утік у Китай, Н. З., тоді ще юний воєначальник, не подався за ним, а залишився у В'єтнамі. Ставлення поета до тейшонів було складним: він відмовився від співробітництва з ними, поневірявся по країні і багато років прожив у Тьєндьєні — рідному селі своїх предків. Є, проте, підстави вважати, що Н. З. позитивно оцінював певні моменти діяльності тейшонів. Із його вірша читач дізнається, що він гостював у свого брата, котрий служив у тейшонів. Після розгрому повстанців у 1802 р. Н. З. став правителем повіту і згодом посідав ряд високих посад. Прозірливому державцю За Лонгу було вигідно "прикрасити" свій двір великим поетом, котрий ще за життя увійшов до списку "п'яти неперевершених".

Н. З. писав і в'єтнамською, і мовою ханвань — загальнорегіональною (китайською) літературною мовою. В'єтнамською мовою написана, наприклад, *"Відповідь юнака з майстерні гостроверхих брилів у Тьєндьєн"* ("Thác lờ'i trai

phieong nón Tiên-đi'ên") — вірш, у якому Н. З. відтворив тугу закоханого, котрий сумує за своєю коханою. Ліричний струмінь тут тісно переплітається з гумором, співчутлива усмішка поета освітлює весь вірш, який побудований на майстерному використанні образів народної пісні та казки.

Поема *"Стогін змученої душі"* ("Doan tru'ong tân thanh") написана на сюжет, запозичений не із в'єтнамського фольклору, а з китайського роману "Історія про Цзіня, Юня і Цяо", автор якого жив, імовірно, у XVII ст. і написав свій твір під псевдонімом Цінсінь Цайжень. Творча самостійність Н. З. виразилася у новому трактуванні образів, у зміні всієї художньої тканини твору (навіть його жанру), у створенні нового поетичного світу.

Перші рядки поеми — це своєрідний філософський пролог до неї, де звучать буддистські мотиви. Причини трагедії своєї героїні — дівчини К'єу — Н. З. вбачає у тому, що вона наділена красою і талантом, і саме за обдарованість їй мститься жорстока доля (тут: буддистська карма). На переконання поета, талановиту людину підстерігає нещастя, фатум. К'єу, котра продала себе заради порятунку батька і брата, потрапляє у "зелений терем" ("веселий дім"), мешканцями якого є жалюгідні, покірні істоти, котрі змирилися зі своєю долею і беззаперечно слухаються власниці, старої Ту Ба. Молитва, з якою звертаються дівчата до білобрового духа — покровителя їхнього ремесла, схожа на пісню рабинь.

Інакше поводиться К'єу. Ця тендітна і слабка дівчина намагається відстояти свободу своєї душі. Вона хоче вирватися із зачарованого кола лих, але обставини штовхають її щоразу до нової ганьби. У поемі Н. З. накреслюється переоцінка цінностей феодального суспільства: найпрекраснішими героями твору виявилися найбільш зневажувані за офіційними поняттями люди — співуха К'єу та вождь повстанців Ти Хай, тобто "розбійник", котрого поет зважився назвати героєм і котрий насмілився захищати К'єу. Цього бунтівника Н. З. протиставив усьому устрою тодішнього життя.

Окрім *"Стогону змученої душі"*, Н. З. є автором поеми *"Все живе"* ("Thâp loai chung sinh") — схвильованої поетичної оповіді про численні драми епохи, ліричних роздумів про швидкоплинність життя. Н. З. належить також збірка *"Різноманітні записи про подорож на Північ"* ("Bắc hành tạp lục", 1813–1814) — своєрідний поетичний щоденник про поїздку на чолі в'єтнамського посольства у Пекін.

Тв.: *Укр. пер.* — Місяць. Звуки, збуджені твоїми руками // Всесвіт. — 1984. — №10. *Рос. пер.* — Всё живое. — Москва, 1965; [Вірші] // Классич. поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — Москва, 1977; Лирика. — Москва, 2001.

Літ.: Никулин Н. Великий вьетнамский поэт Нгуен Зу. — Москва, 1965; Чан Ньо Тхин. Творчество великого вьетнамского поэта Нгуен Зу (1765–1820) и конфуцианская концепция личности. — Москва, 1989.

За М. Нікуліним



НЕ́ЗВАЛ, Вітезслав (Nezval, Vitězslav — 26.05.1900, с. Біскоупки — 6.04.1958, Прага) — чеський письменник.

Н. традиційно називають творцем нової чеської поезії. Високі набутки його творчого доробку визнаються широким читацьким загалом. Він уважав себе поетом, котрий вчить розуміти буденне в контексті вічності, усвідомлювати своє людське призначення, сприймати себе як частину Всесвіту. Тому у його творах поєднуються історична конкретність і філософський підтекст, реальний світ і багатство фантазії. За словами Н., він міг "зніматися у небеса на своїх поетичних крилах", але потім знову "повертався на землю", яка давала йому наснагу:

> Не знаю, що станеться за півроку,
> не знаю, що стане до року.
> Одне тільки знаю: лоза край потоку
> прекрасна, як празьке бароко.
>
> (*"Не знаю"*, пер. В. Житника)

Народився Н. у сім'ї сільського вчителя у селі Біскоупки на Чесько-Моравській височині. Майбутній поет пишався тим, що дід по батькові та дядько були кваліфікованими ливарями, а сільський рід матері був у пошанівку в окрузі за чулість і справедливість.

Невелика сім'я Н., у якій була ще донька Власта, жила, хоч і скромно, але в достатку. Батько з ранніх років намагався розвинути в дітях допитливість, інтерес до музики, поезії, сам любив книги, збирав бібліотеку. Світ чеської класики оточував хлопця з того моменту, коли він почав вчитися читати. Учнем початкової школи зачитувався книжками із серії "Друг батьківщини". Найбільше йому подобалися "Потоп" і "Хрестоносці" Г. Сенкевича.

Близькою була для Н. і природа. Квітучі сади, косогори і поля села Шаміковіце (сюди сім'я переїхала 1903 р.) назавжди стали для нього синонімом поняття "батьківщина". Сільське дитинство емоційно пов'язало поета з народними звичаями, повір'ями, піснями, з яскравою метушнею сільських свят.

У 1911 р. він став учнем гімназії у м. Тршебичі, де познайомився з художнім світом Ф. Достоєв-

ського, Е. Т. А. Гофмана, Е. По, В. Гюго та ін. У гімназії написав цілий зошит віршів, але, на його думку, вони були "банальним шкільним римуванням". Іншою пристрастю Н.-гімназиста була музика. За власним зізнанням поета, він, найімовірніше, став би композитором і музикантом, якби в Тршебичах можна було продовжувати систематичні заняття музикою.

Під час Першої світової війни учень дев'ятого класу гімназії Н. одягнув мундир австрійського піхотинця. Проте йому поталанило перервати свою воєнну "кар'єру": захворівши і потрапивши у лікарню, він домігся звільнення від військової служби і повернувся у Шаміковіце. Після війни закінчив тршебицьку гімназію і вступив у Брненський університет на юридичний факультет. Провчившись семестр у Брно, перевівся на філософський факультет Карлового університету в Празі, щоби поглибити освіту. У Празі Н. розширив уявлення про західноєвропейську літературу, ознайомився, зокрема, з "Антологією французької поезії" у перекладі К. Чапека.

Навесні 1922 р. вступив у спілку молодих письменників і художників "Деветсил", прихильники якої (К. Тейге, І. Волькер) розробляли програму пролетарського мистецтва. Пізніше естетична програма К. Тейге і Н. отримала нове оформлення і нову назву — "поетизм", який увійшов в історію літератури як найвпливовіша чеська авангардистська течія XX ст. "Поетизм, — зазначав Н. у 1928 р., — це спосіб дивитися на світ, щоб він став поетичним". На думку письменника, поетизм став уособленням бажання "організувати реальність так, щоби вона була здатна задовольнити поетичний голод людства, від якого страждає наше століття". Сутність методу полягала у новому розумінні сюжету та композиції у поезії. Замість послідовного розвитку поетичної ідеї або життєвої колізії — вільний розвиток поетичного образу через асоціативне мислення. Реальні враження "трансформуються", між ними встановлюються метафоричні зв'язки. Увесь вірш будується як розгорнута метафора. Крім того, "поетисти" проголосили культ духовного епікурейства, захоплення красою слова, що здатне змінити світ. Погляди Н. періоду поетизму викладені в книгах есе *"Волькер"* ("Wolker", 1925) і *"Фальшивий мар'яж"* ("Falešný mariáš", 1925), збірці *"Пантоміма"* ("Pantomima", 1924), що близька до неокласицистичних збірок М. Рильського.

З кінця 20-х рр. поет зацікавився таємницями підсвідомих психічних процесів особистості, "грою почуттів" і "грою сердечних бажань". Він намагається проникнути у глибини людської душі, освітити її "променем інтелекту". Тому невипадково його творчість поступово підпадає під вплив сюрреалізму. Н. імпонував потяг сюрреалістів до дослідження механізмів творчості, інтуїції, підсвідомості, снів. Однак він завжди наголошував на другій частині терміну "сюрреалізм": у сутінках потойбічного світу шукав ключі для розуміння реальності. "Ніякої надреальності у трансцендентному змісті ми не визнаємо, — писав Н. — Наша так звана "надреальність" ("сюр" із французької означає "над") є синтезом реальності. Ми за найправдивіше та найповніше осягання діалектично зрозумілої та сприятливої реальності".

На межі 20—30-х рр. поет створив чеський варіант сюрреалізму. Згідно з його концепцією, справжні сутність і прагнення людини, не спотворені впливом суспільства, містяться в емоційній, стихійній, підсвідомій сферах психіки, у поетичній фантазії, дитячому світосприйманні тощо. Тому завдання письменника — розкривати таємниці духовного життя людини, звільняючи її почуття і переводячи їх з потаємного плану у реальний.

У березні 1934 р. Н. заснував у Празі групу сюрреалістів (К. Бібл, І. Штирський, Туайян, К. Тейге), уклав маніфест "Сюрреалізм в ЧСР", де підтримав програму французького сюрреалізму. Коло творів сюрреалістичного змісту у Н. 30-х рр. досить широке: це його прозаїчні книги *"Невидима Москва"* ("Neviditelná Moskva", 1935), *"Вулиця Жи-ле-Нер"* ("Ulice Git-le-coeur", 1936), *"Празький пішохід"* ("Pražský chodec", 1938); поетичні збірки *"Жінка у множині"* ("Žena v množném čísle", 1936), *"Абсолютний могильник"* ("Absolutní hrobař", 1937) та ін. Н. багато перекладав з А. Бретона та П. Елюара, наполегливо пропонував сюрреалістичний тип образності в укладеній антології *"Сучасні поетичні напрями"*, (1937) та ін.

У 1938 р. Н. з політичних міркувань відійшов від сюрреалізму. Роки фашистської окупації Чехословаччини поет переживав разом зі своєю країною. Він не скористався наданою йому можливістю емігрувати. З посиленням режиму окупації його твори перестали друкувати. Вірші, написані у 1941—1945 рр., вийшли друком уже після звільнення країни. У роки окупації Н. уперше у своєму житті звернувся до живопису, виявивши у цій галузі мистецтва неабиякі здібності. У 1944 р. Н. заарештувало гестапо, але незабаром його відпустили, оскільки не вдалося зібрати компрометуючий матеріал.

Яскрава індивідуальність ліричного "я" Н. відобразилась у збірках віршів як раннього (*"Міст"* — "Most", 1922), так і зрілого (*"Прага з пальцями дощу"* — "Praha s prsty deűtě", 1936; *"Жінка у множині"*, 1936 та ін.) періодів творчості. Зокрема, поезії *"Осінь"*, *"З казки"* є емоційним відгуком, який залишила в душі поета конкретна подія, зазначена лише мимохідь. При всьому заглибленні у свій внутрішній світ Н. пов'язаний з дійсністю, переповнений нею

(*"Хоругва", "Тесля", "Утіха", "Пристрасті"* та ін.). Але дійсність часто домислюється ним у казково-фантастичному плані. Потік реальних вражень поета проходить через уяву і, нагромаджуючи метафори, створює підтекст.

Найяскравіші й радісні кольори з'являються у віршах на сільські теми (*"Вечірня", "Весняна", "Співчуття"*). Тут село — не острівець, а земля обітована, де поет відчуває радість буття, рятуючись від неспокійного світу. Як і П. Тичина ("Сонячні кларнети"), Н. намагався "підсилити" емоційну виразність віршів музикою, шукаючи нові ритми та мелодії, образні й асоціативні ряди:

Прощавай Коли ці слова останні свідки
Щастя зостається хоч пам'ятка яка
Трошечки облудна мов запах сухозлітки
Як листівка проста мов хусточка легка...

Прощавай Коли ми розстатися повинні
Що ж тим гірш надії ніщо не оживить
Хочемо зустрітись не розлучаймось нині
Прощавай і хусточка Доля так велить

(*"Прощавай і хусточка"*,
пер. Г. Кочура)

У 1953 р. Н. нагородили Золотою медаллю Всесвітньої Ради Миру за поему *"Пісня світу"* ("Zpěv míru", 1950). У 1956 р. Н. виступив з доповіддю "Про деякі проблеми сучасної поезії" на II з'їзді Спілки чехословацьких письменників, де обґрунтував місце чеської літератури у світовому літературному процесі.

Н. помер 6 квітня 1958 р. від серцевої недостатності, яку спричинило запалення легенів. Лише за тиждень до того дня поет повернувся з мандрівки по Італії, був сповнений вражень і планів, але нові книги віршів уже залишилися ненаписаними.

Українською мовою окремі твори Н. переклали А. Павлюк, П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, А. Малишко, Г. Кочур, Є. Дроб'язко, В. Житник, П. Перебийніс та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1958. — №2, 1972. — №11, 1980. — №7; Едісон: Поема // Всесвіт. — 1964. — №3; [Вірші] // Чеська поезія: Антологія. — К., 1964; [Вірші] // Малишко А. Твори. — К., 1974. — Т. 9; [Вірші] // Поезія-76. — К., 1976. — Вип. 2; [Вірші] // Поклик. — К., 1984; Про короля Ячменичка // Тичина П. Зібр. творів. — К., 1985. — Т. 6; [Вірші] // Поезія-86. — К., 1986. — Вип. 2; [Вірші] // Кочур Г. Друге відлуння. — К., 1991; [Сонети] // Павличко Д. Сонети. — К., 2004. *Рос. пер.* — Избранное: В 2 т. — Москва, 1988.

Літ.: Будагова Л.Н. Витезслав Незвал. — Москва, 1967; Будагова Л.Н. Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. — Москва, 1967; Вервес Г.М. Рильський і В. Незвал // Вервес Г. Як л.-ра самоутверджується у світі. — К., 1990; Инов И. Витезслав Незвал // Лит. учёба. — 1985. — № 3; Инов И. Судьба и музы Витезслава Незвала. — Москва, 1990; Коновалов Г. Вітєзслав Незвал // Сучасні письменники Чехословаччини. — К., 1963; Кочур Г. Про поезію В. Незвала // Всесвіт. — 1960. — № 6; Токсина И.В. Витезслав Незвал. Биобибл. указ. — Москва, 1967; Шерлаимова С.А. Витезслав Незвал. — Москва, 1968.

За О. Ніколенко



НЕ́КСЕ, Мартін (Nexø, Martin; автонім: Андерсен, Мартін — 26.06.1869, Копенгаген — 1.06.1954, Дрезден) — данський письменник.

Народився у сім'ї робітників, здобув фах шевця; закінчивши селянську вищу школу, став учителем. У своєму виступі на з'їзді письменників 1934 р. у Москві він стверджував, що література має зображати реальну дійсність, а не вигадані події та виняткових героїв. Її головним персонажем повинен стати пролетар. Але ставлення Н. до літератури радянської держави було позбавлене апологетичності. Він бачив уже тоді, що ця література відірвана від минулого, що психологічні характеристики персонажів бліді, що в ній майже немає гумору. Н. вважав, що писати слід не лише для того, щоб ідеали закликали до боротьби, а й "для годин тиші, коли людина зостається наодинці з собою". Н. був переконаний, що "митець має давати прихисток усьому... він мусить мати материнське серце, виступати на захист слабких і невдах". У статті 1939 р. він стверджував, що письменник покликаний бути "внутрішнім оком людства", тобто бачити сам і допомагати іншим бачити сутність речей, красу світу, відповідати на складні питання часу. Аби бути "внутрішнім оком людства", письменникові слід бути представником маси, тільки тоді його устами може говорити людство. Він вірив у величезну силу письменника і пам'ятав про його не меншу відповідальність перед людьми.

Початком творчого шляху Н. слід вважати 1898 р., але справжнім його народженням як першого західноєвропейського пролетарського письменника став 1906 р., коли почала виходити тетралогія про робітничий рух *"Пелле-завойовник"* ("Pelle Erobreren", 1906–1910). Тут автор показує, як формується свідомість простої людини, як вона приходить до думки про пролетарську солідарність і необхідність спільної боротьби з гнобителями.

Наступний роман — *"Дітте — дитя людське"* ("Ditte Menneskebarn", 1917–1921) — це широке епічне полотно, де особиста доля реальної дівчинки, а згодом жінки Крістін Манн, котру називають Дітте, пов'язується з долями всіх

людей: її прізвище "Манн" у перекладі означає "людина". Дитя людське, вона проходить складний життєвий шлях, але знаходить свою дорогу в спільній боротьбі пролетаріату. Велику допомогу надає їй Мортен — письменник-демократ, комуніст, котрий стає героєм наступного роману — *"Мортен Червоний"* ("Morten hin Røde", 1945–1954). Завершує серію роман *"Втрачене покоління"* ("Den fortable Generation", 1948), що залишився у фрагментах — *"Жанетта"* ("Jeanette").

Тв.: Укр. пер. — Хліб: Оповідання // Всесвіт. — 1927. — № 13; Виплата: Новела // Всесвіт. — 1934. — № 17. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 10 т. Москва, 1951–1954.

Літ.: Дымшиц А.П. Мартин-Андерсен Нексё. Критико-биограф. очерк. — Москва-Ленинград, 1951; Кристенсен С.М. Датская л.-ра 1918–1952 годов. Москва, 1963; Неустроев В.П. Мартин-Андерсен Нексе: Жизнь и творчество. — Москва, 1951.

Г. Храповицька



НЕРВА́ЛЬ, Жерар де (Nerval, Gérard de; автонім: Лабрюні, Жерар — 22.05. 1808, Париж – 26.01.1855, там само) — французький письменник.

Один із найсамобутніших французьких письменників-романтиків, Жерар де Н. довго і важко входив у велику літературу. За життя, сповненого справжнього, без пози, трагізму, він був відомий у літературних колах Парижа, у ньому бачили цікавого, але аж ніяк не першорядного письменника. Осягнення творчості Н. відбувалося вже після його смерті, головним чином у XX ст. У наш час для кожного освіченого француза Н. — зірка першої величини на небосхилі французької романтичної літератури. Його твори посідають почесне місце в антологіях, про них написані численні дослідження, вони викликають живий і непідробний інтерес.

Н. народився у Парижі, в родині військового лікаря, колишнього солдата республіканської і наполеонівської армій. Незабаром після народження хлопчика батько відбув з військовою частиною у Німеччину, з ним поїхала мати; там вона через деякий час захворіла та померла у Сілезії, де й була похована. Жерарові не судилося її знати, вона назавжди лишилася для нього загадкою та ностальгійним смутком, підсвідомо він буде її шукати все життя. Це те глибинне переживання, що увійшло в основи його світосприйняття і стало архетипом його творчості. Очевидно, звідси походить та притягальна сила, яку для Н. мала Німеччина. Глибше, ніж інші французькі романтики, він увійшов у світ духовної культури цієї країни та багато зробив для ознайомлення своїх співвітчизників з німецькою передромантичною і романтичною літературою.

Залишеного батьками, майбутнього поета виховав двоюрідний дідусь у Мортфонтені, що у французькій провінції Валуа. Мортфонтен, "мертве джерело" — назва, у якій є щось суто нервалівське, у ній смерть і джерело, кінець життя і народження, могила та живлюща джерельна вода, а це — ключові образи-поняття творчості Н., її метамова. Коли батько, вийшовши у відставку і поселившись у Парижі, забере до себе сина, той щоліта приїжджатиме в Мортфонтен, де ще квітнув фольклор, яким дуже зацікавився Н. і який згодом увійде у його творчість.

Навчався Н. в одному з найкращих паризьких ліцеїв, де здобув широкі і ґрунтовні знання, у тому числі двох східних мов, арабської та перської. Там же він почав писати, і ще під час навчання у ліцеї видав дві — значною мірою ще учнівські — поетичні збірки, *"Національні елегії"* ("Elégies nationales", 1826) і *"Політичні сатири"* ("Satires politiques", 1827). Хоч у ті роки у Франції бурхливо розвивався романтизм, юний Н. лишався поза романтичним рухом. В обох збірках він дотримувався принципів класицизму з його специфічною громадянськістю та її риторичним вираженням. У першій — він сумував за недавньою величчю Франції, наполеонівською епопеєю, у другій — викривав і засуджував режим Реставрації. Його головними наставниками в поезії цього часу були К. Делавінь, поет пізнього класицизму, і Ж.П. Беранже, котрого він тоді дуже шанував і наслідував у деяких віршах. Загалом же його раннє поетична творчість не має значної вартості.

Справжнє входження Н. в літературу відбулося наприкінці 20-х рр., коли вийшов його переклад першої частини "Фауста" Й.В. Гете. Це був уже третій французький переклад уславленого твору, але він затьмарив два попередні і став визначним явищем художнього життя країни. Відступивши від французької традиції перекладати поезію прозою, Н. значну частину тексту переклав віршами. Гетівський "Фауст" у перекладі Н. справив незабутнє враження на французьких романтиків. Як про "одну з найвизначніших подій ... життя" згадує Г. Берліоз у "Мемуарах" про те "незвичайне та глибоке враження, яке справив "Фауст" Гете... у французькому перекладі Жерара де Нерваля". У "Сповіді сина віку" А. де Мюссе говорить про те, що цей твір вплинув на духовний клімат Франції і, на його думку, сприяв поглибленню "хвороби віку". Сам Гете схвально відгукнувся на переклад Н. Той ще не раз до нього повертався, поліпшуючи з кожним виданням, а до видання 1840 р.

він включив і сцени з другої частини "Фауста". Цей переклад не втратив у Франції свого значення й на сьогодні.

Н. перекладав ще поезії Гете, а також інших німецьких поетів, передромантиків і романтиків — Й.К.Ф. Шиллера, В.Г. Клопштока, Г.А. Бюргера, Л. Уланда. У 40-х рр. він зблизився з Г. Гайне і переклав два цикли з його "Книги пісень" — "Ліричне інтермецо" і "Північне море". Цікавився Н. і німецькою романтичною прозою, особливо прозою Е.Т.А. Гофмана, яку теж перекладав французькою мовою. Водночас Н. зазнав значного впливу німецької літератури, і цей вплив був широким та різнобічним, проявившись як на рівні семантичному, так і на рівні поетики та стилю.

Активна творча діяльність письменника розгорнулася у 30-х рр. Із різних псевдонімів, якими він підписував свої твори, остаточно було обрано де Нерваль — за назвою невеликого земельного спадку, що належав його дідові. На початку 30-х рр. він активно включився у романтичний рух, увійшов у 1832 р. у "Малий сенакль". Відтоді творчість Н. розвивається в річищі романтизму, але не вкладається в нього. Як у своїй поезії, так і в прозі він виходить за його межі, нерідко прориваючись до XX ст., передвіщаючи відкриття символістів і авангардистських течій.

Літературна спадщина Н. значна за обсягом і досі ще повністю не зібрана й не опублікована. Він працював у різних жанрах: писав поезії, повісті й оповідання, драми й оперні лібрето (останні у співпраці з А. Дюма), подорожні нариси та публіцистику. Постійно перебуваючи у матеріальній скруті, Н. активно працював у паризькій пресі. Він вів спосіб життя, характерний для артистичної богеми, і це життя поза офіційним суспільством, його нормами та цінностями, стало для нього звичним.

Н. багато подорожував, і в цьому, крім вродженого нахилу до мандрів, відігравали свою роль практичні інтереси, спричинені журналістською діяльністю. Він об'їздив Німеччину, подорожував по Італії та інших країнах Європи, побував в Африці та на Близькому Сході. Про ці подорожі Н. розповів у своїх кореспонденціях, з яких згодом були складені книги документальної прози (*"Подорож на Схід"* — "Voyage en Orient", 1851) і *"Лорелея"* (про мандри по Німеччині), що вийшли в останній період його життя.

Визначним і своєрідним набутком французької романтичної літератури є художня проза Н. Першим значним її твором було оповідання *"Зачарована рука"* ("La main enchantée", 1832), написане в період захоплення французьких романтиків середньовіччям і готичним романом. У 30-х рр. він написав ще кілька оповідань, на деяких із них виразно позначився вплив Гофмана (*"Соната диявола"*, *"Геттінгенський цирульник"*). Але найкращі прозові твори Н. з'явилися в останній період його творчості, у 50-х рр.; вони увійшли до двох збірок — *"Ілюмінатів"* ("Les illuminés", 1852) і *"Дочок вогню"* ("Les filles du feu", 1854).

У цих збірках Н. звертається до історії, що зближує його з пізньою романтичною прозою, де історична тематика була домінуючою. Історичні повісті Н., зокрема *"Історія абата де Бюкуа"* і *"Анжеліка"*, дуже своєрідні за змістом і структурою. За методом художньої інтерпретації історичного матеріалу вони впритул наближаються до літератури XX ст. На структурному рівні вони пов'язані з документалістикою Н. і побудовані як "документальні" твори. Їхній текст складається з розповіді автора про розшуки старовинних видань, у яких описана історія життя героїв, і з уривків та розділів із цих видань, вигаданих і стилізованих під ту чи іншу епоху, під стиль мислення та письма того чи іншого століття. Отже, маємо в цих творах Н. те "мімікрування" під документальний жанр, яке стане характерною особливістю структури та стилістики художньої прози 2-ї пол. XX ст., зокрема історичної.

У повістях Н. маємо два плани, сучасний та історичний, які переплітаються та взаємодіють. З цим пов'язана постійна присутність автора у творі, його активна роль як на змістовому, так і на композиційно-структурному рівнях, що теж наближає його повісті до літератури XX ст. І, зрештою, він звертався до історії не для того, щоби досліджувати історичні процеси та закономірності, — його цікавила, насамперед, неординарна людська особистість, її свідомість і психологія. Творити для нього передусім означало пригадувати і пізнавати себе, в героях він втілював свої риси і через них осмислював себе.

За стилем повісті Н. теж різняться від романтичної історичної прози. Їхньому автору чужий "метод картин", живописання минулого у його локальному й історичному колориті, що було властиве французькому історичному роману часу його розквіту. Написані повісті в стилі, що швидше схожий на стиль Стендаля, зокрема його хронік і біографій, він характеризується чіткістю і логічністю викладу, своєрідними сцієнтичними орієнтаціями та інтонаціями.

Збірки Н. *"Ілюмінати"* та *"Дочки вогню"* пов'язані між собою, між їхніми найбільшими творами існує і сюжетний зв'язок: сюжет про абата Бюкуа починається в повісті *"Анжеліка"* з пізнішої збірки *"Дочки вогню"* і продовжується в *"Історії абата де Бюкуа"* з *"Ілюмінатів"*. Проте в цих збірках провідними виступають різні ідейно-тематичні мотиви. На провідний мотив першої збірки вказує її назва. У тракту-

ванні Н. ілюмінати — це не тільки релігійно-містична секта XVII ст., до якої належать персонажі з деяких творів збірки, а й загалом люди, що мають дар духовного осяяння, прозрівання природи та людського буття. Тут дається взнаки захоплення пізнього Н. містицизмом і окультними науками. Повна назва збірки — *"Ілюмінати, або Предтечі соціалізму"*. Згаданим даром автор наділяє абата Бюкуа, котрий наприкінці свого авантюрного життя розробляє "проект республіканського устрою, у якому розглянуті способи ліквідації монархії", і цей "проект" характеризується як "один із предтеч французької революції".

Інші мотиви виходять на перший план у збірці *"Дочки вогню"*, яку справедливо вважають одним із шедеврів Н. Вона пов'язана — і це підказує її назва — з натурфілософським вченням про чотири стихії — землі, води, повітря і вогню — як першоелементами світу, котрими захоплювався пізній Н., з його прагненням до витворення синтетичної натурфілософської картини буття. Це збірка глибоко автобіографічна, передусім у розкритті духовного та душевного життя письменника, сповнена ліризму, чарівного та щемкого водночас. Домінує в збірці тема кохання, що містить натурфілософські мотиви.

Де б не мандрував поет, яку б жінку не кохав, він завжди, неусвідомлено чи свідомо, шукає Єдину, котра інкорпорується у тій чи іншій жінці і поміж тим лишається недосяжною. У *"Сільвії"* ("Sylvie") герой-оповідач кохає дівчину (її ім'ям названа повість), у якій втілилася "краса земна", проте не може звільнитися з-під влади "фатального привиду" Адрієни, з якою зустрівся замолоду. "Обливаючись палкими слізьми, я кинувся до її (Сільвії) ніг, я сповідався їй в усьому — у моїх ваганнях, у дивацтвах, розповів про фатальний привид, який весь час виникає на моєму життєвому шляху. "Врятуйте мене! — повторював я. — Я повернувся до вас назавжди". Але таке повернення у Н. неможливе, бо саме почуття у нього за своєю природою амбівалентне.

Закономірно з'являється у повісті Н. тенденція до міфологізації, що відповідало характерові світосприйняття Н. і, зокрема, його трактуванню кохання. Найвиразніше це проявилося в *"Октавії"* ("Octavie"), де герой втікає з Парижа від "фатального кохання" до актриси (у ній вгадуються риси Женні Колон, котра відіграла негативну роль у житті Н.) і в Неаполі зустрічає жінку, котра справила на нього дивне враження: "Ця жінка з її дивними манерами, у цих шатах королеви, горда та примхлива, здалася мені однією з фесалійських чарівниць, котрим у винагороду за сон віддають душу". І далі: "Я втік від цього привида, котрий і вабив, і лякав мене". Симптоматично, що стіни житла цієї жінки "були прикрашені старовинними картинами, на яких зображені чотири стихії в образі міфологічних божеств". До цих божеств Н. звертається в оповіданнях *"Ізіда"* і *"Пандора"*, що теж входять у збірку *"Дочки вогню"*. Так завершується у Н. міфологізація Єдиної, її образ стає багатозначним і амбівалентним, у ній джерело і сенс буття, перший і останній час, життя і смерть (вона "смерть і смертна").

Останній прозовий твір Н. *"Орелія"* ("Aurélia") був написаний за кілька місяців до його смерті. Задум і зміст цього твору пов'язаний з душевною хворобою, на яку страждав письменник. Перший її приступ стався у 1841 р., потім приступи неодноразово повторювалися, проте після них розумові і творчі сили Н. поновлювалися. Душевна хвороба є фактом не тільки його біографії, а й творчості, з нею французькі дослідники пов'язують своєрідний характер його пізніх творів, їхню "загадковість". Але ця проблема має й інший аспект, свідченням чому є, насамперед, *"Орелія"*. У цьому творі Н. ставив перед собою завдання якомога точніше описати стан душевнохворої людини, процес перебігу хвороби. У листі до батька він повідомляв: "Я пробую описати ті враження, які дає мені хвороба. Це прислужиться науці". За вдалим означенням Т. Ґотьє, близького друга Н., *"Орелія"* — це "сам Розум, під чиє диктування Божевілля пише свої мемуари", причому автор і тут не зрадив своєму стилю, "дохідливому, прозорому та логічному".

Поетична спадщина Н., якщо не враховувати ранніх його віршів, невелика за обсягом. Складається вона, в основному, з двох циклів: *"Одолет"* ("Odolettes") і *"Химер"* ("Fantaisie"). До першого циклу належать поезії 1-ої пол. 30-х рр., коли відбувалося становлення Н. як самобутнього поета. Назва циклу *"Одолети"*, тобто "маленькі оди", запозичена у П. де Ронсара, видатного французького поета XVI ст. У цих дохідливих за змістом і прозорих за формою віршах зійшлися дві поетичні традиції: французької поезії XVI ст., поезії докласицистичної, якою захоплювався Н., і народної поезії, яка збереглася у близькій його серцю провінції Валуа.

В одолетах відсутні як байронічні мотиви гордої самотності та скорботи, так і притаманне романтизму захоплення яскравістю барв і пластичністю форм. Немає у Н. також риторичного пафосу та риторичних фігур, від яких не могли відмовитися ні В. Гюґо й А. де Ламартін, ні А. де Мюссе і А. де Віньї. Натомість маємо тонке та проникливе вживання у "неяскраву" поезію повсякденного життя та звичайних речей, чим його "маленькі оди" схожі на поезію Дж. Кітса. Н. не лякався сфери побуту, яку романтики зазвичай вважали суцільно

тривіальною та непоетичною, і подав у циклі *"Одолети"* кілька чудових елегійних замальовок *("Бабуся", "Кузина", "Алея Люксембурзького саду")*. Деякі з поезій циклу озиваються народною піснею, її образним ладом, її інтонаціями та ритмомелодикою *("У лісовій гущавині")*.

Але поетична слава Н. засновується передусім на циклі *"Химери"*, включеному до збірки *"Дочки вогню"* за рік до його смерті. Цей невеликий цикл посів помітне місце у французькій поезії, саме у ньому Н. "проривається" до поетичних структур XX ст. Цикл складається із сонетів канонічної форми. Але якщо класичному сонету властиві ясність думки та почуття і їхнє прозоре пластичне втілення, то в *"Химерах"* Н. сонети, зберігаючи пластичну виразність форми, наповнюються складним і неоднозначним змістом. У них з'являються міфологічні паралелі, історичні та літературні ремінісценції, різнопланові асоціації, нерідко вражаюче несподівані; символіка, що дозволяє поетові відтворювати внутрішній світ із незнаною доти складністю та глибиною.

Н. доводилося відстоювати право на свій "темний стиль". У передмові до *"Дочок вогню"* про цикл *"Химери"* він писав: "Вони (ці сонети) не темніші, ніж метафізика Гегеля чи "Меморії" Сведенборга; коли їх прояснити, якщо це взагалі можливо, то вони втратять свою чарівність". Власне тут Н. випередив відомий принцип П. Верлена "про неясне говорити неясно", що має на меті адекватність відтворення душевних станів. Але Верлен мав на увазі неясність і невизначеність почуття, його відтінків і перебігів, натомість у Н. ідеться про складні духовно-душевні комплекси.

Весь цикл освітлює, кажучи словами автора, "чорне сонце меланхолії", цим визначається і його домінуюча тональність. Своє стражденне життя, потьмарене душевною хворобою, поет переводив у міфічно-символічний план і осмислював його як сходження у царство мертвих. Узагальнене вираження цього мотиву містить перший сонет циклу, в заголовок якого винесене іспанське слово *"El Desdichado"* (знедолений). Українською мовою цей сонет свого часу переклав М. Драй-Хмара, але він не надав належної уваги відтворенню образів-ключів із символічним змістом, виділених в оригіналі курсивом ("моя мертва *зірка*", "чорне *сонце* меланхолії", "*квітка,* втіха скорботному серцю"), і це позначилося на адекватності перекладу:

Я — безпорадний, я — самотній і смутний,
Мов аквітанський принц серед завалин вежі:
Ти згасла, як зоря, замовк мій спів лункий, —
Лиш Туги чорний диск пливе у безбережжі.

Прилинь, визвольнице, в цей морок гробовий,
Вернувши Позіліп, і моря сині межі,
І квітку дорогу, й альтанки дах виткий,
Де грона з рожами сплелись в одній мережі.

Я Байрон? Люзіньян?.. Чи Феб, чи Купідон?
Її цілунки ще горять на чолі в мене;
У гроті марив я, де плавають сирени...

Я двічі переплив звитяжцем Ахерон,
Співаючи в піснях, під лірний дзвін Орфея,
Як молиться свята і як шаліє фея.

Мотиви смерті, могильного мороку і боротьби з ними життєтворчих сил проходять через весь цикл, трансформуючись у міфічно-символічні образи та парафрази. Витворюється своєрідний поетичний код, у якому виражені обставини та колізії трагічного життя поета, його духовна біографія, і водночас вони набувають надособистісного містеріального змісту.

Свій поетичний шлях Н. охарактеризував у таких словах: "Мої перші вірші створені ентузіазмом юності, другого періоду — коханням, останні — відчаєм. Муза увійшла в моє серце як богиня з золотими словами, а виривається вона з нього як піфія з криками болю та страждання". Життя поета завершилося трагічно: бездомний і без засобів до існування, він повісився на світанку 26 січня 1855 р. у завулку на вулиці Старих ліхтарів.

Тв.: Укр. пер. — Позолочені вірші // Всесвіт. — 1983. — № 2; [Вірші] // Всесвіт. — 1993. — №9–10. *Рос. пер.* — Дочери огня. — Ленинград, 1985; Путешествие на Восток. — Москва, 1986; Мистические фрагменты. — С.-Петербург, 2001.

Літ.: Bailbé J.-M. Nerval. — Paris, 1976; Cellier L. Gérard de Nerval. — Paris, 1974; Constans F. Gérard de Nerval devant le destin: Etudes nervaliennes. — Paris, 1979; Durry M.-J. Gérard de Nerval et le mythe. — Paris, 1956; Jeanneret M. La lettre perdue: Ecriture et folie dans l'éuvre de Nerval. — Paris, 1978; Tailleux D. L'espace nervalien. — Paris, 1975.

Д. Наливайко



НЕРУ́ДА, Пабло (Neruda, Pablo; автонім: Рейес Басуальто, Рікардо Елізер Нефталі Хейес — 12.07.1904, Парраль — 23.09.1973, Сантьяго де Чилі) — чилійський поет, лауреат Нобелівської премії 1971 р.

Дитинство й отроцтво Н. проминули у містечку Темуко, що на півдні Чилі, куди, ставши вдівцем, переїхав у 1906 р. батько, Хосе дель Кармен Рейєс Моралес. Хоча майбутній поет і не

пам'ятав матері (вона померла через півтора місяця після його народження), проте батько дожив до синової слави і завжди ставився до неї як до чогось минущого, вважаючи, що справжньою людиною легше стати, працюючи в полі, чи в лісі, чи, як він, — на залізниці. Уже перед смертю старий Хосе прошепотів синові чи не найголовнішу пораду: "Не гнись... вирівнюйся!"

Директором школи, де навчався Н., була Г. Містраль, також майбутній лауреат Нобелівської премії з літератури. Саме завдяки їй він уперше познайомився з російськими романістами та французькими символістами, тоді він і почав віршувати. "Коли мені виповнилося чотирнадцять років, батько вперто забороняв писати вірші, — згадував Н. — Він не хотів, щоб його син став поетом. Вирішивши опублікувати свої перші творіння, я почав шукати псевдонім, який би не викликав у нього ніяких підозр. В якомусь журналі я натрапив на чеське прізвище, не знаючи, що воно належить великому письменнику..."

У 1921 р. Н. подався у Сантьяго, де вступив у Педагогічний інститут при столичному університеті, вирішивши стати вчителем французької мови. Щоправда, він його так і не закінчив, оскільки зблизився з молодими поетами й анархістами. У плащі та крислатому капелюсі, успадкованому від батька, Н. уособлював у той час романтичного поета-бунтівника.

З 1927 р. Н. став дипломатом, працював консулом у різних країнах. У 1930 р. він одружився із Марією Антуанетою Хагенаар, індонезійкою голландського походження. Початок іспанської війни зустрів у Мадриді (1936). Активно виступив на підтримку Іспанської республіки, за що позбувся своєї посади, а в 1937 р. спільно з однодумцями створив у Парижі об'єднання для підтримки іспанських республіканців. У 1940—1943 рр. — генеральний консул у Мексиці. У 1945 р. став членом комуністичної партії та сенатором. Після державного перевороту 1948 р. перебував на нелегальному становищі до того часу, поки не покинув країну, здійснивши перехід через Анди верхи на коні. У роки цієї еміграції поет багато подорожував країнами Європи. У 1949 р. Н. став членом Всесвітньої Ради Миру, а в 1952 р. повернувся на батьківщину, де провадив активну літературну і політичну діяльність, 1969 р. — кандидат в президенти від комуністичної партії Чилі. У 1970—1973 рр. — посол у Франції. Н. помер від раку у своєму будинку, коли військові, здійснивши у країні переворот і знищивши президента С. Альєнде, відмовилися пропустити до поета машину швидкої допомоги.

У 1921 р. Н. написав поему *"Святкова пісня"* ("La canción de la fiesta"), що отримала головну премію на студентському конкурсі, однак його першим значним твором стала збірка ліричних поезій *"Присмеркове"* ("Crepusculario", 1923), де автор шукає сенс життя і намагається розібратися у подіях, що відбуваються у світі. Це стане посутньою ознакою творчості Н., котрий із невичерпним натхненням аналізує соціальну дійсність. Поет і себе відчуває та сприймає як невід'ємну частину світу:

Я — слово стишене сумного краєвиду,
я — серце змучене пустого небозводу;
коли я йду в полях, відкривши душу вітру,
в моїх артеріях річок шумують води.

А ти куди ідеш? Немов блакитна глина,
німотний простір ліг до рук різьбярки-ночі.
Зоря не спалахне. Мій зір заславши млінню,
медові пахощі пливуть з полів Ленкоче.

(*"Пахощі полів Ленкоче"*,
пер. М. Литвинця)

Н. вдалося поєднати майстерне володіння поетичними засобами з особливою манерою зображення, яка робить поета зрозумілим і любленим не лише для знавців, а й непосвячених. Уже у збірці *"Двадцять віршів кохання і одна пісня відчаю"* ("Veinte poemas de amor y una canción desesperada", 1924) очевидні оригінальність, сформованість його творчої манери, прагнення до справжнього поцейбічного осмислення людського буття і водночас сповнене смутку розуміння неможливості його абсолютного сповнення.

За час своєї дипломатичної діяльності в різних країнах світу Н. створив збірку *"Місце перебування — Земля"* ("Residencia en la tierra", 1925—1935), пронизану мотивами туги та самотності. Тут він намагається, розповідаючи про свої тугу і самоту, дати свідчення страхів та сумнівів свого часу, запропонувати їхнє соціальне обґрунтування: домінують гротескні образи хаосу та руйнації. Для збірки характерна асоціативність образів, несподіваність їхнього взаємозв'язку. Вона написана Н. в традиціях герметичної поезії, для якої характерна принципова орієнтація на особливо підготованого читача, здатного розуміти багатошаровість поетичних образів, коли поет свідомо порушує звичні уявлення аудиторії, властиве їй сприйняття причинових, логічних та інших зв'язків навколишнього світу.

Найбільший вплив на розвій особистості Н. справила Іспанія. Їй він присвятив поетичну збірку *"Іспанія в серці"* ("España en el corazón", 1937), де висловив свою солідарність з боротьбою Іспанської республіки проти фашизму. Тут перед читачем та Іспанія, поділена на два непримиренно ворогуючі табори, яку Н. побачив при зустрічі з цією країною.

У 1938 р. Н. розпочав роботу над епічною поемою про Чилі. Тут він яскравою і образною

мовою говорить про велич своєї батьківщини та революційні традиції народу. Перебуваючи в підпіллі, Н. писав твір, який став книгою про Латинську Америку. Цей твір — *"Вселюдська пісня"* ("Canto general", 1950). Завершуючи її в умовах підпілля, Н. хотів допомогти народам, навчити їх боротьбі проти феодалізму, відсталості, пригноблення, хотів показати їм можливість пошуків кращого життя. Поет оспівує Латинську Америку, її природу, соціальне життя. У цій поемі — сповідь поета, утвердження ідеалів боротьби за соціальну справедливість проти колоніальної політики великих держав світу. Твір суб'єктивний. Н. написав те, про що розмірковував, що відчув, що в чомусь переосмислив, тому його твір став не лише книгою про Латинську Америку, а й сповіддю видатного громадянина, маніфестом великого патріота світу.

Щось схоже, але на вужчому матеріалі Н. зробить в *"Оді споконвічним речам"* ("Odas elementales", 1954–1957), де він уславлює явища буденного людського життя, наділяючи їх філософською значущістю й індивідуальними особливостями. Цією книгою відкривається нова сторінка творчості поета, котрий тяжів до філософської всеохопності та значущості, що отримає подальший розвиток у його збірці *"Естравагаріо"* (1958):

Це і значить, що ми без краю
на берег життя ступаєм,
ми вічно новонароджені,
і тримаєм даремно ми в роті
стільки тихих імен,
назв пустих, непотрібних,
стільки літер горластих,
імен, твоїх і моїх,
стільки чорнильних написів...

(*"А чи не багато назв?"*,
пер. К. Дрюка)

У повоєнний період найплідíнішими стали кінець 50-х — 60-ті рр. До цього часу поет сягнув піку своєї майстерності. Це засвідчують збірки *"Плавання і повернення"* (1959), *"Сто сонетів про кохання"* (1960), *"Каміння Чилі"* (1961), автобіографічна поема *"Меморіал Чорного острова"* (1964) й ін. У них читач зауважує безумовне розширення меж поетичного світу Н., роздуми про сенс життя, образ оновлюваної природи, філософські роздуми про безліч загальних і окремішніх проблем людського буття:

Як я помру, а ти живою будеш,
як ти помреш, а я живим лишусь,
більше землі не віддамо скорботі,
є тільки та земля, де ми живем.

Пил на пшениці і пісок пустелі,
час, вітер і мандруюча вода
несли нас, як посіяну зернину,—
могли б ми розминутися навік.

Цю сіножать, де зустріч відбулася,
ми безмірам маленьким віддамо,
але любов не скінчиться ніколи,

як не було народження, то й смерті
не буде в неї, бо вона — ріка,
міняються лиш падоли та губи.

(*"Сто сонетів про кохання"*, 92;
пер. Д. Павличка)

У 1971 р. Н. став лауреатом Нобелівської премії з літератури "за поезію, що втілила в собі душу та долю цілого континенту". В офіційній заяві Шведської академії, зокрема, зазначалося: "Той, хто би заповзявся відшукати недоліки у поезії Н., не потратив би багато часу. Тому, хто би захотів знайти її сильні сторони, не довелося б витрачати часу зовсім". Для самого Н. багато його творів мали стати "співаючими аркушами", у яких відображаються природа та настрої, роздуми автора про витоки людини та сенс її буття.

У творчості Н. зустрічаються різні епохи. Тут дається взнаки і життя поета, котрий пройшов через захоплення різними філософськими, політичними й естетичними теоріями. Замолоду Н. тяжів до анархістських угруповань, а в мистецтві — до авангардистських. Поет намагався осмислити ті явища, які існували у світі. Він не був прихильником безумовного заперечення чи руйнування, різного роду двозначностей.

Творчість Н. — приклад невпинних пошуків і активної позиції автора, його вміння шукати і знаходити найважливіші та найактуальніші питання творчості та життя.

Українською мовою окремі твори Н. переклали М. Бажан, М. Терещенко, Л. Первомайський, М. Литвинець, К. Дрок, М. Москаленко, П. Дорошко, А. Малишко, Д. Павличко, І. Драч, Н. Кащук, С. Борщевський, В. Колодій, П. Марусик, С. Жолоб, М. Фішбейн, Б. Олександров, І. Костецький, В. Вовк та ін.

Тв.: Укр. пер. — Поеми та вірші. — К., 1951; [Вірші] // Сучасність. — 1966. — № 11; Верхи Мачу Пічу // Сучасність. — 1968. — № 11; [Вірші] // Всесвіт. — 1972. — №11, 1974. — № 7, 1977. — № 12, 1979. — № 7, 1984. — № 8; Лірика. — К., 1975; Альєнде // Нескорені. — К., 1982; Альберто Рохас Хіменес прилітає // Сучасність. — 1983. — № 3; Із книжки "Сто сонетів про кохання" // Світовий сонет. — К., 1983; Зі збірки "Сто сонетів про кохання" // Поезія 1983. — К., 1983. — В. 2; Ода першому дню року. // Україна. — 1984. — № 29; [Вірші] // Всесвіт. — 1984. — № 8; Я люблю тебе... // Колодій В.С. Братерство. — Львів, 1985; Із поеми "Вселенська пісня" // Сучасність. — 1996. — № 3–4. *Рос. пер.* — Избр. проза. — Москва, 1974; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1978–1979; Признаюсь: я жил: Воспоминания. — Москва, 1988.

Літ.: Агірре М. Дух і постать Пабло Неруди // Всесвіт. — 1974. — № 7; Венок Неруде. — Москва, 1974; Коротич В. Сталь і ніжність // Неруда П. Лірика. — К., 1975; Лозинський І. На високій хвилі // Всесвіт. — 1984. — № 7; Осповат Л.С. Пабло Неруда: Очерк творчества. — Москва, 1960; Плавскин З. Великий чилийский поэт Пабло Неруда. — Ленинград, 1976; Полєк В. "Уклонитися вашому серцю" // Вітчизна. — 1979. — № 12; Тейтельбойм В. Неруда. — Москва, 1988; Харитонов В. Поет космічної ери // Всесвіт. — 1984. — № 8; Щур Л.А. Пабло Неруда: Библ. указ. — Москва, 1960; Янковський Ю.З. Пабло Неруда. — К., 1975.

А. Макаров



НЕ́РУДА Ян (Neruda, Jan — 9.07.1834, Прага — 22.08. 1891, там само) — чеський письменник.

Ян Н. народився у Празі. Його батько був відставним солдатом, тримав крамничку, яка майже не приносила прибутків. Дитячі та юнацькі роки Н. проминули в одному з наймальовничіших районів Праги — Малій Страні, яку він потім неодноразово зображуватиме у своїх творах. Початкову освіту Н. здобув у Празькій академічній гімназії. На той час це була єдина гімназія, де дозволялося викладання чеською мовою. Директором цієї гімназії був відомий письменник-драматург В. Кліцпера, котрий намагався виховувати у своїх учнях патріотичні почуття. Під його впливом Н. зацікавився літературою і спробував писати сам.

У 1853 році Н. вступив у Празький університет. Спочатку він навчався на юридичному, а згодом на філософському факультетах, посилено студіюючи мову та літературу. Після закінчення університету певний час Н. вчителював. З кінця 50-х рр. він став професійним письменником. Свою літературну діяльність Н. розпочав як журналіст, влаштувавшись у 1856 р. репортером в одну із німецьких газет. Одночасно він пробував себе у поезії: у 1858 р. вийшла друком його перша поетична збірка, яку, проте, чеська критика зустріла дуже прохолодно. Невдача не розчарувала Н., і він продовжував поєднувати кар'єру журналіста і поета і, крім того, намагався писати й художню прозу. Але найінтенсивнішою у ці роки була діяльність Н. як журналіста. Разом з поетом В. Галеком він заснував у 1858 р. літературний альманах "Травень" ("Máj"), навколо якого почало гуртуватися молоде письменницьке покоління, з яким пов'язують перші кроки чеського реалізму, ідейним лідером і натхненником якого став Н. У 60-х рр. австрійський уряд дозволив друк чеської періодики. У цей час Н. співпрацював з багатьма періодичними чеськими виданнями, зокрема, вів рубрику "Культура" у газетах "Час", "Голос", "Народні листки". Упродовж близько 20-ти років він виступав з рецензіями на нові книжкові видання, спектаклі, виставки. Значну частину своєї публіцистики Н. видав у двох збірках дорожніх нарисів *"Паризькі малюнки"* ("Pařížské obrázky", 1864) та *"Малюнки з чужини"* ("Obrazy z ciziny", 1879). Решта публіцистичного спадку Н. займає п'ять томів і торкається найрізноманітніших сфер чеського життя, починаючи від літератури та мистецтва і закінчуючи гумористичними описами побуту та звичаїв чехів.

Життя самого Н. було небагатим на зовнішні події. На межі 60–70-х рр. він здійснив мандрівку країнами Європи, під час якої відвідав Німеччину, Францію, Словаччину, Далмацію, Угорщину, Італію і Близький Схід. Мешкав постійно у Празі. Його особисте життя було невлаштованим. Н. пережив два глибокі, але невдалі кохання: до Ганки Голінової та відомої письменниці Кароліни Светлої. До останніх днів свого життя Н. брав активну участь у розвитку чеської культури, підтримував молодих митців і сприяв їхньому творчому становленню. Крім великої кількості літераторів, яким Н. відкрив шлях у літературу, він також був першим, хто по-справжньому оцінив талант знаменитого чеського композитора М. Дворжака, художника А. Косарека та ін. В останні роки свого життя Н. важко хворів і помер 22 серпня 1891 р. у віці 57 років. Похований він у Празі, на Вишеградському кладовищі.

У чеську літературу Н. увійшов не тільки як визначний публіцист, а й як поет і прозаїк. Поетична творчість Н. розпочинається у 1857 р., коли вийшла його перша збірка віршів під назвою *"Цвинтарні квіти"* ("Hřbitovní kvítí"). Ця збірка присвячена пам'яті одного із друзів, котрий передчасно помер. Загалом, вірші збірки є типовим зразком романтичної лірики. Поет пише про гіркі розчарування у житті, у почуттях, у коханні; висловлює нездійсненні мрії та сподівання. Нова поетична збірка, яка вийшла друком через десять років, називалася *"Книга віршів"* ("Knihy veršů"). Сюди ввійшли як нові твори, так і кращі вірші попередньої збірки. *"Книга віршів"* складається з трьох частин: у першій подаються вірші епічні, у другій — ліричні та ліро-епічні, а в третій — вірші, написані як відгуки на конкретні злободенні події чеського суспільного життя. Протест проти соціального та національного гноблення чеського народу виражений тут уже глибше, з більшою художньою переконливістю та силою критичного пафосу. Перед читачем проходить ціла вервечка образів, переважно представників міських низів, які змальовані у самому процесі життя, в різноманітних обставинах трудового побуту:

Піч палає, дід щохвилі гріє
Руки шерхлі, мов суха лоза.
Круг вертиться, син чамріє —
Дерев'яну миску виріза.

Круг шумить собі затято,
У внучати очі аж горять:
. . . .

"Научи мене!" — "Нащо ті муки
Для твоїх маленьких рученят?"—
"Як твої тремтіти будуть руки,
Щоб для тебе миску вирізать".

Піч палає, згорбивсь дід і плаче,
Син припав до тих старечих рук.
Круг мовчить, а внук навколо скаче:
"Тату, чом не крутиться цей круг?"

(*"Дідова миска"*,
пер. Д. Чередниченка)

Важливе місце у збірці займають вірші про роль поета та поезії в суспільстві. Ідеал Н. — це поет-громадянин, котрий присвячує свою творчість суспільному служінню. У 1878 р. Н. видав нову поетичну збірку *"Космічні пісні"* ("Písně kosmické"), де виокремлюються три тематичні лінії: уславлення величі Всесвіту, філософські роздуми про долю людства, захоплення творчими здобутками людини, могутністю її розуму, перед яким розкриваються усі таємниці міжзоряного простору.

Майже одночасно Н. виступив і як прозаїк. Його перше оповідання *"Моєму горобцеві"* було опубліковане у 1859 р. У 1864 р. він видав збірку оповідань *"Арабески"* ("Arabesky"), у яких першим з-поміж чеських письменників повномасштабно ввів у чеську прозу тему міста. Мандрівками Н. країнами Європи та Близького Сходу навіяна збірка оповідань *"Різні люди"* ("Různí lidé", 1871). Як і раніше, письменник концентрує свою увагу не на подіях, а на людських характерах. Сюжети цих творів, як правило, нескладні, насичені яскравими побутовими деталями та тонкими психологічними спостереженнями. Як і в попередніх творах, розповідь автора пронизана інтонаціями м'якого гумору.

У 1872 р. з'явилася повість Н. *"Босяки"* ("Trhani"), присвячена життю та праці робітників, зайнятих на будівництві залізниці. Найвизначнішим із прозових здобутків Н. стала збірка *"Малостранські повісті"* ("Povídky malostranské"), яка вийшла друком у 1878 р. Дія всіх повістей відбувається в одному з районів Праги — Мала Страна, звідки і назва книги *"Малостранські повісті"* — це не збірка, а тематичний цикл, жанрову специфіку якого визначає його перехідний характер. З одного боку, кожна з повістей — це самостійний, тематично і сюжетно завершений твір, а з іншого, всі повісті пов'язані цілим рядом спільних рис. Їх єднає не тільки місце дії, а й тип проблематики і пов'язані з нею конфлікти та герої, єдність стилістичної й ідейної позиції оповідача. Збірка складається з 13 повістей, з яких перша — *"Тиждень у тихому будинку"* — і остання — *"Фігурки"* — значно перевищують усі інші за обсягом. Першу і останню повість книги зближує і однотипність принципів їхньої внутрішньої побудови. Обидві повісті побудовані у формі розповіді про життя мешканців одного малостранського будинку, решта одинадцять повістей циклу при цьому виконують функцію додаткового розкриття вже створеного образу Малої Страни, вносять до нього нові деталі. В основі їхніх сюжетів — якийсь дотепний чи незвичайний епізод з життя малостранця.

У тематичному плані можна виокремити дві групи "малостранських" повістей. У першій змальовані специфічні умови і спосіб життя середньостатистичного чеського буржуа — дрібного службовця, домогосподаря (власника будинку), торговця, лікаря, студента і т.д. (*"Тиждень у тихому будинку"*, *"Пан Ришанек і пан Шлегл"*, *"Лікар Всіхгубив"*, *"Як пан Ворел обкурював свою люльку"*, *"Фігурки"* й ін.). У центрі всіх цих творів психологія і взаємовідносини "малостранців", конфлікти, які виникають між ними на побутовому ґрунті, та різні дивацтва, пов'язані з рисами їхніх характерів. Друга тематична група представлена двома "дитячими" повістями — *"Меса Св. Вацлава"* і *"Чому Австрія не була розгромлена 20 серпня 1849 року о пів на першу дня"*.

З 80-х рр. XIX ст. Н. займався переважно публіцистикою та поезією. У 1883 р. він розпочав видання дешевої серії найкращих творів чеської поезії "Поетичні розмови". Цю серію Н. відкрив виданням своєї нової поетичної збірки *"Балади та романси"* ("Balady a romance"). Програма збірки була сформульована в епіграфі, яким вона відкривалася: "Я кличу прості слова, щоби нагадати давні легенди, де душа народу жива". Балади та романси цієї збірки — це невеличкі ліро-епічні твори з чітко вираженою сюжетною побудовою або ж жанрові замальовки. Того ж року Н. видав ще одну поетичну збірку *"Прості мотиви"* ("Prosté motivy"), у якій переважають твори інтимної лірики.

У 60-х рр. Н., котрий упродовж усього свого життя писав епіграми, почав готувати до друку *"Книгу епіграм"*, яка так і не вийшла. Остання поетична збірка Н. — *"Пісні страсної п'ятниці"* ("Zpěvy Páteční") була видрукована у 1896 р., тобто через п'ять років після смерті поета. Вірші цієї збірки — це своєрідний творчий заповіт поета, а назва її — глибоко символічна. Поет розповідає про страждання свого народу, своєї батьківщини, вдаючись до образу розіп'ятого

Христа, котрий пережив муки страсної п'ятниці і дочекався світлого та радісного воскресіння.

Українською мовою окремі твори Н. переклали М. Рильський, І. Вирган, Л. Первомайський, Г. Кочур, С. Голованівський, Д. Білоус, М. Терещенко, В. Шевчук, Д. Чередниченко й ін.

Тв.: Укр. пер. — Поезії // Чеська поезія. — К., 1964; Поезії // Передчуття. — К., 1979. *Рос. пер.* — Стихи и повести. — Москва, 1944; Неделя в тихом доме и другие рассказы. — Москва, 1953; Избранное: У 2 т. — Москва, 1959; Стихотворения. Рассказы. Малостранские повести. Очерки и статьи. — Москва, 1975; Малостранские повести. — Прага, 1986.

Літ.: Бурмистренко О.Д. Роль Неруди-критика в розвитку чеського роману // Рад. літ.-во. — 1972. — №7; Завада В. О Яне Неруде // Неруда Я. Стихотворения. Рассказы. Малостранские повести. — Москва, 1975; Кузнецова Р.Р. История чешской л.-ры. — Москва, 1987; Нейман С.К. Ян Неруда // Нейман С.К. Избранное. — Москва, 1958; Первомайський Л. Ян Неруда укр. мовою // Первомайський Л. Твори: У 3 т. — К., 1958. — Т. 3; Очерки истории чешской л.-ры XIX–XX веков. — Москва, 1963; Рильський М. Він дивився у майбутнє // Рильський М. Статті про л.-ру. — К., 1980; Соловьёва А.П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской л.-ре. — Москва, 1973; Ушаков О. Укр. чехословістика про Я. Неруду // Всесвіт. — 1966. — №1; Шмелькова И.А., Поглей П. Ян Неруда. Библ. указ. — Москва, 1984.

В. Назарець



НЄ́МЦОВА, Вожена (Němcová, Božena — 4.02.1820, Відень — 21.01.1862, Прага) — чеська письменниця.

Н. — видатний чеський прозаїк XIX ст., майстер "сільської" прози. Вона відобразила у своїх творах не лише побут, а й світогляд селян Чехії та Словаччини. Її творчість пронизана духом патріотизму та народності. Казки Н., низка її оповідань і передусім повість *"Бабуся"* увійшли в золотий фонд чеської літератури.

Н. народилася у Відні і була позашлюбною дитиною чеської покоївки Терезії Новотної та фірмана-німця Йоганна Панкла. Невдовзі після її народження батьки зареєстрували шлюб і переїхали в Ратиборжице (неподалік від м.Ческа Скаліце), де служили в герцогині Заганьської. Вихованням Божени переважно займалася її бабуся Магдалина Новотна, котра прищепила внучці не лише високі моральні ідеали, а й любов до народу, його побуту, мови, фольклору. Близькість до панського двору також вплинула на розвиток дівчинки, з одного боку, розвинувши її культурно, а з другого — дозволивши їй побачити всю повноту соціальних контрастів. Н. закінчила тільки початкову школу, але була досить добре освічена; гостюючи в родині панського управителя у Звалковицях, вона ознайомилася з німецькою літературою, передусім із творчістю Й.К.Ф. Шиллера. У 17 років її видали заміж за урядового чиновника Йозефа Нємеца, по суті, чужого їй за своїми інтересами та характером. Проте саме завдяки йому Н., перебуваючи у Празі (1842–1845), зблизилася з передовою творчою інтелігенцією, передусім з поетом В. Б. Небеским, під впливом котрого почала писати. Її талант розвинувся у Ходському краї (півд. схід Чехії), де вона жила спочатку у м. Домажлице, потім — в м. Вишеруби, з 1845 до 1848 р. вивчаючи побут і фольклор ходів.

Після 1848 р. Й. Нємец як чеський патріот зазнав гонінь; творчість Н. владі теж не подобалася. Подружжя з чотирма дітьми було змушене переїхати спочатку в Німбурк, а потім у Ліберец, у 1850 р. Нємеца направили в Угорщину. Н. з дітьми переїхала у Прагу, де прожила 12 важких років: помер її старший син Гінек, вона сама важко хворіла, до цього після звільнення чоловіка додалися матеріальні нестатки. Восени 1861 р. Н. поїхала у Літомишль, аби видати там свої твори; захворівши, вона повернулась у Прагу і там невдовзі померла.

Першими творами Н. були вірші патріотичного, ліричного та феміністичного характеру, написані під впливом В.Б. Небеского й опубліковані у журналах (*"Славний ранок"*, *"Жінкам Чехії"* та ін.). Проте справжнім її дебютом стали *"Народні казки та легенди"* ("Národní báchorky a pověsti", 1845–1847), зібрані у Ходському краї та в північно-східній Чехії. Тісніше пов'язані з фольклором і більш зрілою рукою написані *"Словацькі казки та повісті"* ("Slovenské pohádky a pověsti", 1857–1858), матеріал для яких Н. черпала зі своїх подорожей по Словаччині у 50-х рр.

У 40-х рр. Н. публікувала в періодиці публіцистичні статті, що мали спочатку етнографічний, краєзнавчий характер, хоча в них часто фігурують актуальні політичні мотиви (*"Образки з Домажлицьких околиць"* — "Obrázy z okolí domažlického" та ін.). Неприховані симпатії до простого народу та неприйняття буржуазії спричинювали вкрай негативне ставлення до Н. буржуазної преси, з якою про творчість Н. полемізував на сторінках журналу "Ческа вчела" один із найзначніших тогочасних письменників К. Гавлічек.

Значною мірою краєзнавчий характер мали перші спроби Н. у жанрі "сільського" оповідання. Це були нариси про Домажлиці: *"Довга ніч"* *"Сільський образок"*. Її подальші оповідання, що змальовують, зазвичай, долю однієї жінки, — свідчення зростаючої майстерності: *"Барушка"*, *"Сестри"*, *"Розарка"*. Своєрідність стилю Н.

поглиблюється в оповіданнях *"Карла"* ("Karla", 1855), *"Дика Бара"* ("Divá Bára", 1856). У зображенні сільського життя дедалі більше проявляються реалістичні елементи, характери набувають виразності та психологічної переконливості.

У роки глибокої особистої кризи, після смерті сина, Н. написала свій найкращий твір — повість *"Бабуся"* ("Babička"), навіяну споминами про дитинство та її бабусю, про віднайдену радість творчості. Бажання віднайти гармонійний світ, нехай навіть такий швидкоплинний і хисткий, як світ дитинства, спричинило певну ідеалізацію образів. При цьому Н. розуміла, що діти вже змалку бачать чимало життєвих суперечностей. Центральна постать повісті — бабуся — втілення позитивних рис чеського народу, моральний ідеал і приклад для наслідування. Дидактична тенденція жодною мірою не знижує художньої вартості книги, а органічно пов'язана з бабусею, берегинею народних традицій, що увібрала досвід і мудрість багатьох поколінь. Тому бабуся знаходить вихід з будь-якої життєвої ситуації, викликаючи повагу своєю чистотою, мудрістю навіть у "пані княгині".

Сюжет повісті пов'язаний із річним календарно-обрядовим циклом життя та звичаїв, що дозволяє Н. вільно чергувати сцени й епізоди. Як драматичний контрапункт посеред спокійної за тоном оповіді сприймається баладна історія нещасної Вікторки, у якій поєднані реалістичні моменти з елементами легенди.

Бабуся слугує наче сполучною ланкою поміж світом дорослих і світом дітей, виховуючи останніх у дусі народних традицій, любові та довіри до природи. Характер бабусі розкривається не лише через події, що відбуваються безпосередньо, а й через спомини, — і завжди героїня виступає як внутрішньо цілісний характер, потверджуючи переконаність автора в тому, що моральна шляхетність переможе несправедливість. Прикметні слова, якими княгиня проводжає бабусю в останню дорогу: "Щаслива ця жінка!"

На відміну від більшості сучасників, Н. у своїй творчості спиралася не на книжну, а на народну мову, віртуозно використовуючи її багатство, динамізм, виразність, творчо її переосмислюючи.

Одначе головним своїм твором Н. вважала роман *"Гірське село"* ("Pohorská vesnice", 1856), у який вона вклала увесь свій життєвий досвід, усі знання про народ, особливо про ходів та словаків. У жанровому аспекті це т. зв. "проблемний" роман: історія благородного графа Гануша Бржезенського та його словацьких друзів слугує ілюстрацією ідеї соціальної справедливості, близькості чехів та словаків, народної просвіти.

Проблема взаємин панівних класів і народу — тема повісті *"У замку та на підзамчі"* ("V zámku a v podzámčí", 1856), у якій Н. зуміла показати контраст між умовами життя бідних і багатих, засудила пиху та егоїзм "панів". Але, як і в *"Гірському селі"*, у творі домінує гармонізуюча тенденція — віра автора у добрий первень людської природи та в можливість мирного вирішення суспільних конфліктів.

Цією ж вірою пронизані й інші оповідання Н., де центральною постаттю зазвичай стає "хороша людина", носій позитивного ідеалу: *"Бідні люди"* (1856), *"Добра людина"* (1858), *"Хатина біля підніжжя гори"* (1858), *"Пан учитель"* (1859).

Н. цікавилася українською культурою, зокрема народною прозою. У нарисі *"Картини зі словацького життя"* (1859) Н. описала українські обряди — сватання та весілля. Елементи українського фольклору є у зб. *"Словацькі казки та оповіді"* (1857—58). Окремі твори Н. переклали С. Пархомовська, А. Багмут, Ю. Круть, Д. Андрухів.

Тв.: *Укр. пер.* — Три казки. — К., 1958; Бабуся. — К., 1962; Дика Бара та інші твори. — К., 1970; Володар часу. — К., 1991. *Рос. пер.* — В замке и около замка. — Ленинград, 1970; Бабушка: Картины сельской жизни. — Москва-Прага, 1982.

Літ.: Мішкова О.Л. Велика чеська письменниця Божена Нємцова. — К., 1962; Урбан З. Божена Нємцова і українці // Українське слов'янознавство. — 1970. — № 3.

Т. Козак



НІЗАМІ́ ҐАНДЖЕВІ́, Абу Мухамед Ільяс, ібн Юсуф (1141, м. Ґанджа, Азербайджан — 1203, там само) — азербайджанський поет і мислитель.

Н.Ґ., найвидатніший азербайджанський поет-романтик, народився, жив і помер у місті Ґанджі, звідки й походить його прізвисько Ґанджеві. Він жив усамітнено, здобув непогану освіту, писав перською мовою. Із біографічних даних, узятих із творів поета, відомо, що дербентський правитель, захоплений талантом Н.Ґ., подарував йому кипчацьку рабиню Афак (Аппак), котра й стала його дружиною (бл. 1173). У них був єдиний син Мухаммед.

Будучи тісно пов'язаний із Азербайджаном, Н.Ґ. переносить дію окремих епізодів своїх поем на його територію (епізоди Міхін-бану, вступ на престол Ширін, епізод Іскандер і Нушабе). У своїх поемах Н.Ґ. часто скаржиться на матеріальні негаразди, навіть бідність. Придворним

поетом він ніколи не був, вдовольняючись незначними допомогами, які йому призначали феодальні правителі за присвячені їм поеми. Н.Ґ., можливо, викладав у медресе.

Основні твори Н.Ґ. — знамениті п'ять поем, тобто *"П'ятериця"* ("Хамсе"): *"Скарбниця таємниць"* ("Махзан аль-асрар"), написана між 1173 і 1180 рр.; *"Хосров і Ширін"*, закінчена у 1181 р.; *"Лейла і Меджнун"*, закінчена у 1188 р.; *"Сім красунь"* ("Хафт пейкер"), закінчена у 1197 р., й *"Іскандер-наме"*, — закінчена бл. 1203 р. Збереглася також частина ліричного дивану: 6 касид, 116 газелей, 2 к'ита і 30 рубаї. *"П'ятериця"* справила надзвичайно великий вплив на розвиток багатьох східних літератур. Відомими є десятки назіре (поетичних відповідей) і наслідувань поемам Н.Ґ., які створювали, починаючи з XIII ст. і аж до нашого часу: 42 назіре на *"Скарбницю таємниць"* перською мовою, 2 — давньоузбецькою і 2 турецькою мовами; 42 назіре на *"Хосров і Ширін"* перською, давньоузбецькою, азербайджанською і турецькою (Назим Хікмет, 1948) мовами; 40 назіре на *"Лейлу і Меджнуна"* перською, давньоузбецькою, туркменською, азербайджанською, турецькою, курдською та ін. мовами. Поміж "відповідей" на *"Хамсе"* Н.Ґ. — "П'ятериці" індо-перського поета Аміра Хосрова Дехлеві, узбецького класика Алішера Навої, семериця А. Джамі та ін. Своєрідна композиція поем Н.Ґ., побудова сюжету, змалювання характерів, образна мова й, особливо, шляхетні гуманістичні ідеї *"П'ятериці"* вже багато століть спонукають поетів чи не всіх народів Близького та Середнього Сходу — від Туреччини до Індії — до поетичних змагань.

Перша поема *"Скарбниця таємниць"* належить до жанру дидактично-філософської поезії і має суфійське забарвлення. Сам Н.Ґ. вважав цю поему "відповіддю" на "Хадікат аль-хакаїк" Санаї, проте *"Скарбниця таємниць"* вийшла далеко за межі звичайного назіре і надовго визначила розвиток дидактичного жанру у східній поезії. Н.Ґ. у вступі різко протиставляє свою першу поему пустій і пишномовній придворній поезії та посилено підкреслює її новизну. Справді, вперше в історії перськомовної поезії Н.Ґ. домігся у жанрі месневі поєднання витонченої поетичної техніки, що не поступається техніці касид, і глибокого змісту, причому ускладненість стилю не є в нього самоціллю, а підпорядковане завданню: через складний процес сприйняття впливати на думку читача і сформувати в нього певні норми поведінки. Гнучка композиція поеми, пов'язаної в одне ціле асоціативними переходами думки, також є новою, і її Н.Ґ. розвинув на основі східної проповіді, пересипаної повчальними притчами. Н.Ґ. закликає можновладців до справедливості і піклування про благо підданців, погрожує їм карами за пригноблення і насилля, осуджує любов до золота, оспівує справжню дружбу. Всі напучування та повчання Н.Ґ. забарвлені у релігійні тони, але надзвичайно сміливі.

Друга поема, романтична за змістом і з чітким сюжетом, присвячена коханню шаха Хосрова до красуні Ширін. Принципово новаторським у цій поемі є те, що Н.Ґ. відводить головну роль не шахові, а Ширін, жінці, і наділяє її високими чеснотами: розумом, доброчесністю, твердою волею. Безхарактерний, аморальний, егоїстичний Хосров лише перед смертю, облагороджений коханням до Ширін, доростає до самовідданого подвигу. Незвичний у поемі й образ шляхетного богатиря-ремісника Ферхада, котрий уособлює працю та чесноти трудівника.

Третя поема — *"Лейла і Меджнун"* — це розробка одного із найпопулярніших на Близькому Сході сюжетів — давньої арабської легенди про нещасливе кохання юнака Кайса на прізвисько "Меджнун" ("Божевільний") до красуні Лейли. За композицією це поема про поета: оповідь розгортається навколо обставин виникнення пристрасних ліричних віршів змученого коханням Кайса. Автори назіре, наприклад, Фізулі, згодом виокремили вірші Кайса і надали їм форми газелей, вкраплених у тканину месневі. У Н.Ґ. ці вірші виділяються лише сюжетно. Він надав арабській легенді викінчености та чіткості, подав характери героїв у розвитку, психологічно вмотивував їхні вчинки. Загальна трагічна концепція поеми — безмежне кохання, що спалює і Кайса, і Лейлу, кохання, що знаходить вихід лише у високій поезії та призводить до духовного злиття закоханих, також належить Н.Ґ. Для прикладу можна навести уривок із листа Лейли до Меджнуна:

Цей ніжний лист невільнику журби
Від полонянки темної судьби.
Від бранки, що в ув'язненні сидить,
До тебе, що зумів розбити кліть.
О, друже старовинний мій, де ти?
О, світочу єдиний мій, де ти?
О, скарбу дружби вірний вартовий,
Ти, що віддав коханню відблиск свій!
О ти, що скрасив кров'ю грудь землі,
Мов сердолік, що пророста в скалі!
О, джерело надії в царстві тьми,
Метелик вранішній поміж людьми!
О ти, з-за кого сколихнувся світ,
Кому приносять звірі свій привіт!
О, ціль моїх докорів і надій,
У воскресінні душ супутник мій!
О ти, що тіло до страждань прирік,
Вогонь на власний свій пустивши тік!
Ти — вірний страж думок і снів моїх —
Став притчею на язиці у всіх!

(Пер. Л. Первомайського)

Саме ця концепція об'єднує поему у струнке ціле. Її не слід вважати суфійською, оскільки інакше Н.Ґ. не змалював би Лейлу недосяжною і не привів би її до згасання. Драматична колізія поеми — патріархальна влада батьків, надмірна м'якість батька Меджнуна та майже тиранічна суворість батька Лейли, — ось уже сотні років хвилює найкращі уми Сходу.

В основу сюжету четвертої поеми Н.Ґ. — *"Сім красунь"* — покладена легенда про шаха Бехрама Гура. Ядро поеми складають сім оповідей царівен, дружин Бехрама, котрі мешкають у семи павільйонах, кожен із яких, згідно із давньою міфологією, присвячений певній планеті і дню тижня та має відповідний колір (наприклад, чорний — Сатурн-субота; жовтий — Сонце-неділя і т. д.). Сюжет кожної новели — інтимне переживання, причому, згідно з переходом від чорного кольору до білого, груба чуттєвість поступово змінюється просвітленою любов'ю. Так своєрідно Н.Ґ. використав для композиційної побудови давню астральну символіку. Друга тематична лінія поеми — еволюція Бехрама від легковажного царевича, любителя полювання та любовних походеньок, у справедливого та розумного правителя, котрий бореться зі свавіллям і насильством, піклується про благо країни.

Останню, п'яту поему — *"Іскандер-наме"* — Н.Ґ. вважав підсумком своєї творчості. У центрі поеми — образ Іскандера — Олександра Македонського, вибраний, очевидно, із двох причин: по-перше, його образ не був тісно пов'язаний із певною традицією і міг бути використаний для зображення ідеального державця; по-друге, його поява у поемі уможливлювала широке введення ідей грецької філософії. Із самого початку поеми Іскандер виступає як справедливий політик, котрий зважився воювати лише заради захисту зневажених і визволення пригноблених, котрий піклується про відновлення зруйнованого війною і тиранією господарства країни. У першій частині поеми *("Шараф-наме")* збережено хронологічний порядок в описі різноманітних подвигів Іскандера. Друга частина *("Ікбал-наме")* композиційно ділиться на два великі розділи, які можна було б назвати *"Іскандер-мудрець"* і *"Іскандер-пророк"*; вони містять серію філософських новел і диспути з індійськими та грецькими мудрецями про походження світу. Тут показана глибина мудрості Іскандера. Потаємний голос повідомляє його, що він обраний для провіщення істини всьому світу, і наказує об'їхати всю землю. Але істина Іскандера — не божественне одкровення, а наука. Готуючись у дорогу, він бере "книги мудрості" Арістотеля, Платона і Сократа. Потім ідуть описи чотирьох мандрівок Іскандера. Під час четвертої мандрівки (на північ) він прибуває у країну, де немає ні влади, ні гнобителів, ні багатих, ні бідних, де не знають брехні та несправедливості — країну з ідеальним суспільним устроєм. Ця соціальна утопія Н.Ґ. — вершина його думки і мета його героя — ідеального державця Іскандера. Він бачив найкраще на землі, і він виконав свою місію, тому й помирає.

Творчість Н.Ґ. — значний внесок у скарбницю культури Сходу та Заходу. В Україні Н.Ґ. знаний досить давно. Статтю про нього свого часу написав М. Гулак ("О знаменитом персидском поэте Низами"), фундаментальне дослідження про нього здійснив А. Кримський ("Низами и его современники"). Українською мовою поему *"Лейла і Меджнун"* переклав Л. Первомайський.

Тв.: Укр. пер. — Лейла і Меджнун. — К., 1947; Лейла і Меджнун // Первомайський Л. Твори: В 7 т. — К., 1986. — Т. 6. *Рос. пер.* — Лирика. — Москва, 1960; Пять поэм. — Москва, 1968, 1988; Стихотв. и поэмы. — Ленинград, 1981; Собр. соч.: В 5 т. — Москва, 1985–1986.

Літ.: Бертельс Е.Э. Низами: Творч. путь поэта. — Москва, 1956; Бертельс Е.Э. Избр. труды: Низами и Физули. — Москва, 1962. — Т. 2; Гулизаде М. Низами Гянджеви: Жизнь и творчество. — Баку, 1953; Мустафаев Дж. Филос. и этич. воззрения Низами. — Баку, 1962; Низами Гянджеви: Сб. статей. — Баку, 1947; Низами Гянджеви: Материалы науч. конференции, посвящ. жизни и творч. поэта. — Баку, 1947; Рафили М. Низами Гянджеви: Эпоха, жизнь, творчество. — Москва, 1941; Шагинян М.С. Этюды о Низами. — Ереван, 1955.

За А. Бертельсом



НІМА́ ЮШІ́ДЖ (автонім: Алі Есфендярі — 1897, с. Юш, Іран — 6.01.1960) — перський поет.

Н. Ю. — найзначніша постать у літературному процесі Ірану XX ст. Він стоїть біля джерел розвитку всіх сучасних шкіл і течій перської поезії. Н. Ю. — основоположник і творець нового напряму в іранській поезії. Він утвердив новий погляд на дійсність, увів нову систему зображальних засобів і нормативи вільного вірша.

Н. Ю. (при народженні його назвали Алі) народився в с. Юш, що розташоване в гірській частині Мазендерану. До 12 років жив серед кочівників, а першим його вчителем був сільський мулла, котрий навчав його Корану та грамоті за листами сільських жителів. Основне виховання та освіту він здобув удома. Батько брав сина з собою в гори, де навчив його їзді верхи та стрільбі з лука. Вдома він займався з ним арифметикою та письмом. Матір читала синові

класиків, прищеплюючи йому любов до поезії. У подальшому, коли Н. замешкав у Тегерані, він навчався спочатку в медресе, а потім у французькому колежі Сен Луї. Тут Н. Ю. опанував європейські мови, багато читав по-французьки. Пізніше він зізнавався, що знайомство з французькою мовою відкрило перед ним новий світ. Перську літературу в колежі викладав відомий поет Незам Вафа, котрий розгледів у юнакові поетичний талант і став його першим наставником. У 1927 р. Н. Ю. одружився з дочкою відомого журналіста, видавця сатиричного журналу "Суре Есрафіл" Мірзи Джахангір-хана. З 1931 до 1933 р. він викладав перську літературу в середній школі, з 1937 по 1940 р. співробітничав у журналі "Музика".

Перший значний твір Н. Ю. — романтична поема *"Вицвіла історія"* ("Кессейе рангпаріде", 1921), другий — поема *"Легенда"* ("Афсане", 1922), яка зробила його знаменитим. Потім він написав поеми *"В'язниця"* ("Махбас", 1923), *"Сім'я солдата"* ("Ханевадейе сарбаз", 1926), знамениті вірші *"О ніч!"* ("Ей шаб") і *"Збирач колючок"* ("Харкан").

З 2-ї пол. 20-х рр. для поета настав важкий період пошуків себе, сенсу життя, який тривав майже до кінця 30-х рр. Н. Ю. багато мандрував, перебираючись із міста в місто. І лише у 1937 р. він осів у Тегерані як співробітник журналу "Музика", де вперше після тривалої перерви почав публікувати свої вірші та цикл статей. Вірші Н. Ю. межі 30–40-х рр. змінили уявлення іранців про поезію. У статтях він виклав своє осмислення естетичних і філософських проблем поезії та мистецтва в цілому, відштовхуючись від досвіду письменників і мислителів Заходу та Сходу. Ці його нотатки склали згодом книгу *"Ціна почуттів"* ("Арзеше ехсасат", 1956) — своєрідний перший маніфест, у якому декларувалися погляди основоположника нового руху, зокрема, на перську поезію, на необхідність і способи її оновлення. Н. Ю. виразив потребу часу у виході перської поезії на світову арену та залучення її до того розмаїття способів самовираження, яке існує в західноєвропейській поезії.

Як вважав Н. Ю., канонізована форма перської поезії виявилася гальмом для її подальшого розвитку і заважала сприйняттю й адаптації нових методів художнього самовираження. Творчість Н. Ю. тяжіє до модернізму. На формування особливостей світогляду митця безперечний вплив справила традиційна суфійська філософія, а також його захоплення французькою поезією XIX–XX ст. Звернення до модернізму допомогло Н. Ю. подолати традиційні канони.

Уже в початковий період творчості, у 20-х рр., Н.Ю. наполегливо шукав новий стиль. Його твори цих років поєднують особливості різних художніх систем. *"Вицвіла історія"* — поема у формі меснаві — відтворює романтичну ситуацію та романтичний характер героя. Юнак приїжджає в місто і, мріючи бути корисним людям, зіштовхується з несправедливістю, нерозумінням і зневагою. Він вирішує піти від людей і усамітнитися в горах. Особливістю цієї поеми став поступовий перехід від символічного плану до реального: мотиви любовної туги, підступності коханої перемежовуються прямими, незавуальованими сентенціями, в яких висловлюється невдоволення соціальним життям. Мова поеми ідіоматична і наближена до розмовної. Наступна романтична поема — *"Легенда"* — викликала надзвичайно глибокий резонанс у літературних колах. Багато літературознавців Ірану вважають цей твір першою ластівкою "ше'ре ноу" ("нова поезія"). Новаторською перш за все є форма: поема написана п'ятивіршем із різноримованими чотирма рядками і п'ятим неримованим. *"Легенда"* — лірична поема про переживання закоханого поета — написана у формі діалогу між ліричним героєм і коханою Афсане. Філософічність за відсутності дидактики та глибокий ліризм надають поемі тієї новизни, яка вирізняє її з-поміж усього створеного раніше в перській літературі.

Образ закоханого поета має багато традиційних романтичних рис — страждання, невдоволеність і розчарування. Він намагається осмислити таємниці буття і сенс свого існування та призначення, який вбачає у невмирущості мистецтва:

> Той, хто віддавна ходить у грубому одязі з шерсті,
> Творить безсмертні мелодії.
> Закоханий, усе своє життя
> В невіданні ходячи в одязі легенди,
> Обманює самого себе.

Найбільший вплив на світогляд і творчість поета у 40-х рр. справили сюрреалізм і екзистенціалізм. Із сюрреалістичних прийомів Н. Ю. широко використовував фрагментарність тексту, ефект несподіваності, відчуженість образів, невідповідність форми твору його змісту. Важливо, що ці прийоми забезпечували найголовніше — плюралізм у змістовому тлумаченні. Цей плюралізм і став однією із найважливіших особливостей "ше'ре ноу" на противагу канонічному тлумаченню сюжету, теми, мотиву, образу.

З часом Н. Ю. відійшов від формального використання сюрреалістичного письма, все більше схиляючись до філософії та естетики екзистенціалізму. У віршах 40-х рр. (*"Мій бу-джахль"* — "Буджахле ман", *"Повернення мандрівця"* — "Базгардане тане саргаште", *"Птах печалі"* — "Морге гам", *"Моє сяйво"* — "Табнаке ман", *"Крук"* —

"Гораб", *"Місячна квітка"* — "Голе махтаб" тощо) поет мовби намацує основні риси ставлення ліричного героя до дійсності, те коло переживань і життєвих ситуацій, у яких відображалися суперечності епохи.

Вірш *"Птах печалі"* — один із шедеврів "ше'ре ноу". У ньому найяскравіше втілилися деякі особливості образного ладу і творчого методу поета в цілому, пов'язані з подоланням традиційної поетичної умовності, зверненням до модерністської техніки та створенням "нового бачення". Основна ідея вірша — проблема "поет і дійсність", яку Н. Ю. розглядає крізь призму внутрішнього світу свого ліричного героя:

На цій стіні печалі, наче стовп диму,
Одвічно сидить птах із розпростертими
крилами.
Іноді голова його здригається, наче в такт
Сумним думкам, що заполонили його.

Його лапи обпечені,
Занурені в попіл.
Він сміятись умів.
Але тепер печаль — його сутність...

Втілена печаль, він щомиті гірко зітхає.
Вдивляється в морок моїх очей,
Саме мене в темряві виглядає на шляху...

У сподіванні ранку розмовлятимемо
один з одним.
Із золотавого пилу світанку витчемо кокони
навколо власних тіл.
Я — руками, він — своїм співом
що-небудь та й створимо.

Сюжет вірша розвивається у двох планах — алегоричному і сповідально-особистісному. В останніх рядках — кульмінація і розв'язка; тут поєднуються обидві теми, відбувається накладання образів ліричного героя і птаха печалі: алегоричний план зливається з особистісним.

40-і рр. вирізняються різноплановістю творчого методу Н. Ю.: його модерністські пошуки в поезії врівноважуються романтичною і реалістичною тенденціями. У 2-й пол. 40-х рр. з'являються такі вірші, як, наприклад, *"О люди!"* ("Ей адамха!"), *"Кукуріку"* ("Кукаліку"), де чітко прослідковується авторська думка, до мінімуму зведені алогізми й абсурдні образи. Із модерністських шкіл у цей період Н. Ю. найбільше приваблював екзистенціалізм.

Вірш *"Пері"* ("Перійян", 1941) демонструє розвиток романтизму в поезії Н. Ю., який прослідковується протягом усього творчого шляху поета — починаючи з *"Легенди"* і закінчуючи *"Манелі"* (це останній значний твір поета, написаний на сюжет японської казки). Сюжет *"Пері"* ґрунтується на міфі. Образи пері романтично довершені. Вони уособлюють музу, натхнення, мрію; їхні душі непідвладні звабі зла:

Скарби цього світу
Не ваблять
Самітниць: на морськім узбережжі вони
Свою журливу мелодію
Не перестануть співати.

Подальша розробка поетичних принципів Н. Ю. простежується у творчості цілої плеяди поетів, які прийшли в іранську літературу у 50-х рр. Кожен із них, перш ніж стати індивідуальністю, пройшов школу Н. Ю., або школу "ше're ноу". Це визнають усі поети, оскільки іншого шляху в них не було.

Літ.: Жале Бади. Нима Юшидж — отец новой поэзии в Иране // Проблемы теории л.-ры и эстетики в странах Востока. — Москва, 1964; Кляшторина В. Б. "Новая поэзия" в Иране. — Москва, 1975; Николаевская М. [Німа Юшідж] // История персидской л.-ры XIX–XX веков. — Москва, 1999.

За М. Ніколаєвською



НОВА́ЛІС (Novalis; автонім: Гарденберґ, Фрідріх фон Леопольд Фрайґер фон — 2.05.1772, Обервідерштебе, Тюринґія — 25.03.1801, Вейсенфельс) — німецький письменник.

Фрідріх фон Гарденберґ, який обрав собі псевдонім Новаліс (з *лат.* — *той, хто обробляє цілину),* був найобдарованішим митцем в єнському гуртку і взагалі серед німецьких романтиків. Водночас він був глибоким і тонким мислителем, але мислив він як митець, його думка складалася з образної матерії. Творчість Н. — одна з беззаперечних вершин літератури німецького романтизму, і хоч не можна сказати, що сучасники розминулися з ним, але й по-справжньому його оцінили лише наприкінці XIX — на початку XX ст. До його творчості виявляють активний інтерес представники символізму, експресіонізму, сюрреалізму, і вона має на них помітний вплив.

Походив Н. із старовинного, але збіднілого дворянського роду, і його батько, який служив чиновником, прагнув дати синові практичну, корисну освіту. Той закінчив юридичний факультет і отримав диплом юриста, згодом вивчав геологію у Фрайбурзі, здобув фах інженера-гірника і служив на солеварні поблизу Єни. Паралельно з усіма цими заняттями він вивчав філософію і не припиняв її вивчення до кінця життя, так само як і філософського осмислення всього того, що давали йому науки та життєвий досвід.

Загалом же, ні родина, у якій виріс Н., ні обставини, в яких він жив, ні біографічні факти, за вдалим висловом Н. Берковського, "неспроможні пояснити, як виник в ньому романтичний ентузіазм і що саме навівало йому бачення світу у красі та сянні". І цілком слушно названий вчений виводить цей "романтичний ентузіазм", це світовідчуття не з найближчих умов життя поета, а із "загальносвітового стану", як любили говорити романтики, стану, що був породжений Французькою революцією, та вивільненою нею величезною духовною енергією, котра в Німеччині спрямувалася не в суспільно-політичну, а в суто духовну сферу.

Цей самобутній поет, якого радянське літературознавство протягом десятиліть наполегливо перетворювало в еталон "реакційного романтизму", постійно почував себе в новому світі, що народжувався, світі, де все ще можливе і в реальному бутті, і в сфері духу. З повним правом можна сказати, що "жоден із ранніх романтиків не пережив у таких самих масштабах, як Н., культурні та філософські утопії Французької революції". Кращі роки свого дуже недовгого життя, як пише згаданий вчений, Н. провів у постійному ідейному сп'янінні... "Сильніше, ніж будь-хто, він вірив, що все на світі починається спочатку, і настає час чудес. Новалісом володіло почуття, що вищі сутності наблизилися до нього без зусиль з його боку, що таємниці світу одна за одною почали відкриватися перед ним, що настав час відповідей, на які люди чекали століттями і які прийшли всі разом". Тому він не робив різниці між гіпотезами й доведеними істинами, вже самим фактом свого існування гіпотези здавалися йому гідними бути зачисленими до "райського саду ідей", до зібрання його філософських фрагментів.

Свій філософський світогляд Н. називав "магічним ідеалізмом". Його витоки — у вченні Фіхте про "я" як активну творчу силу світобудови, але водночас "магічний ідеалізм" Н. зазнав значного впливу натурфілософії Шеллінга. Ще рішучіше, ніж Ф. Шлегель, переносить Н. фіхтевське "я" (= дух) на індивідуальне "я", передусім митця, наділяючи його безмежними можливостями. Сутність його "магічного ідеалізму" й полягає у ствердженні повної влади людини у світі природи й духовному світі. Він вірив у те, що в людині, зокрема в людському тілі, закладені такі сили й можливості, про які людина й не підозрює. "Наше тіло, наше людське єство ще сплять глибоким сном", — твердить він. Та справжнім центром світобудови був для Н. людський дух: "Ми мріємо про подорож у Всесвіт, — писав він, — але хіба не перебуває Всесвіт всередині нас? Ми не знаємо глибини нашого Духу... В нас самих вічність з її світами, минуле й майбутнє". Природа перебуває у відповідності, в гармонії з духом (тут Н. вже сходиться з Шеллінгом), чим поетові забезпечується статус деміурга у світобудові.

З філософськими ідеями Н., з його "магічним ідеалізмом" органічно пов'язана його художня творчість, вони у нього взаємопроникають і взаємовиражають, розділити їх неможливо. "Поезія — героїня філософії, — йдеться в одному з фрагментів. — Філософія піднімає поезію до значення основного принципу. Вона допомагає нам пізнати цінність поезії. Філософія є теорія поезії. Вона показує нам, що таке поезія, — поезія геть усе". З іншого боку, поезія є реалізацією філософії в тому розумінні, що вона наближає її до дійсного, наділяючи образною конкретністю. "Поезія на ділі, — сказано в іншому фрагменті, — є абсолютно-реальне. Це осереддя моєї філософії. Чим більше поезії, тим ближче до дійсності".

Глибокого філософського змісту сповнена повість Н. *"Учні у Саїсі"*, створена в 1797–1798 рр. під час занять автора у Фрайбурзькій академії. Тож закономірно, що в ній обговорюються проблеми філософії природи й філософії культури в їхній взаємопов'язаності, шляхи і засоби пізнання "світового цілого". Точка відрахунку роздумів Н. у цій повісті, написаній в діалогічній формі, — прадавній "золотий вік", коли природа й дух були злиті й панувала цілковита гармонія; далі вони розділяються, що породжує колізії між ними, які, власне, є колізіями природи й культури. Цю повість Н. можна вважати одним з перших творів, де гостро ставляться екологічні проблеми. В ній йдеться про руйнівну дію культури щодо природи, про рани, яких їй завдає культура, засуджується утилітарно-агресивний підхід до природи, що виливається в перманентну війну з нею. Руйнування гармонії за Н. — це руйнування самої природи, яка немислима без гармонії, і водночас тих зв'язків між людиною й природою, які тільки й повинні бути, тобто зв'язків гармонійних.

У повісті ставиться також епістемологічна проблема, тобто проблема шляхів і засобів пізнання "душі світу". Своє резюмуюче вираження вона отримує у вставній новелі про Гіацинта й Трояндочку (Розенблютхен), написаній просто, з удаваною наївністю, що надає їй особливої привабливості. Юний Гіацинт, охоплений метафізичним неспокоєм, залишає кохану Трояндочку, яка живе через вулицю, і вирушає у мандри на пошуки богині Ізіди, праматері всіх речей, де йому має відкритися священна таємниця світу. Охоплений хвилюванням і трепетом, засинає він на східцях храму і уві сні проникає в його середину. Коли ж він опинився перед "небесною дівою" і підняв легкий блискучий покров, в обійми йому впала Трояндочка. Філософський сенс цієї казки простий: розгадка таєм-

ниці в найближчому і в коханні; невіддільне від еросу, воно веде "в темне заманливе лоно природи", до загадки життя.

Найбільшим і, певною мірою, підсумковим твором Н. є роман *"Генріх фон Офтердінген"*, над яким він працював в останні роки життя і який залишився незавершеним. Н. встиг написати тільки першу його частину, з другої маємо початок, окремі фрагменти й примітки, за якими, однак, можемо судити, в якому напрямі мав розвиватися твір і який мав бути його ідейний підсумок. Цьому романові належить особливе місце в літературі німецького романтизму, в певному розумінні він є для неї архетипним, а образ-символ Синьої квітки, який проходить через весь твір, давно став символом німецького романтизму.

Дія роману віднесена до середньовіччя, до XIII ст., а його протагоністом є поет-мінезингер Генріх фон Офтердінген, особистість напівісторична-напівлегендарна, про яку достовірно відомо лише те, що він брав участь у Вартбурзькому турнірі мінезингерів. Та це якраз і влаштовувало Н., бо він аж ніяк не збирався змальовувати історичного Генріха фон Офтердінгена і давати історичний малюнок його епохи. Завдання історичного пізнання середньовіччя єнські романтики перед собою взагалі не ставили, воно під їхнім пером перетворювалося в чарівну казку, міф. У романі Н. воно набирає обрисів міфічного світу, в якому гарно почувається людина як духовна особистість — в гармонії з природою і як органічна частина духовного цілого. Щодо конкретнішого відчуття середньовіччя, то воно для Н. було "вдумливою романтичною епохою, що таїть велич під скромними шатами", і цей колористичний принцип іконографічного зображення середньовіччя витримується протягом усього роману.

В романі *"Генріх фон Офтердінген"* послідовно реалізується новалісівська ідея "романтизації світу" як поєднання ідеального й реального, трансцендентального й емпіричного, вічного й минущого, причому наголос зміщується на перші в цих парах складники. Це та установка німецького романтизму, особливо раннього, точне формулювання якої згодом дав К. Зольгер, палкий шанувальник Н.: "Мистецтво дається нам цілковито як буття, як теперішнє і як дійсність.., але як буття теперішнє і дійсність вічної сутності всіх речей".

Для розуміння роману Н., його змісту й пафосу важливо з'ясувати суть тієї полеміки, яка ведеться в ньому з романом Ґете "Літа науки Вільгельма Майстра". Цей роман Ґете єнські романтики зустріли з великим інтересом, побачили в ньому знамення епохи, вираження однієї з найважливіших її тенденцій. Цей інтерес і це захоплення спершу поділяв і Н., далі ж його ставлення до "Майстра" ставало все стриманішим і переросло у полеміку з ним. Точніше кажучи, це було передусім заперечення тієї тенденції в житті епохи, його буржуазно-утилітарної прозаїзації, переконливим художнім вираженням якої був роман Ґете. До самого ж Ґете Н. зберіг високий пієтет, він залишився для нього найбільшим німецьким поетом, і характерно, що в образі поета Клінгзора, вчителя й наставника Генріха фон Офтердінгена, яскраво виражені риси Ґете.

Головні претензії Н. до "Літ науки Вільгельма Майстра" — в тому, що вони "досить прозаїчні й сучасні. У творі йдеться про звичайні людські справи, природа й містичне зовсім забуті. Це перетворена в поезію міщанська й сімейна повість. Чудесне трактується у ній винятково як поезія і мрійливість. Художній атеїзм є душею цієї книги". На захист перелічених романтичних цінностей, яким реально загрожував натиск прозаїчного буржуазно-міщанського світу, і поставив Н. у своєму *"Генріху фон Офтердінгену"*. Згідно з життєвою реальністю та напрямом її руху Ґете показав у "Майстрі" процес підпорядкування поетичної душі вимогам реального життя. На противагу цьому Н. прагнув показати у своєму романі перетворення дійсності романтичним духом і поезією. За своїми жанровими ознаками його *"Офтердінген"* теж належить до "роману виховання", еталон якого створив Ґете в "Майстрі", але чинники і напрям виховання в романі Н. принципово інші.

Головний структурний принцип *"Генріха фон Офтердінгена"* автор визначив так: "Роман повинен бути суцільною поезією. Поезія, як і філософія, є гармонійною настроєністю нашої душі, де все стає прекрасним, де кожен предмет знаходить необхідне освітлення, де все має відповідний йому супровід і відповідне йому середовище". Але для цього йому довелося перенести свій роман у невизначено-міфічну далеч середньовіччя, де подібний диктат поезії не має такого спротиву, як у сучасності.

Починається роман Н. сновидінням головного героя, в якому закодована програма його життя і його поетичне покликання. Роман розгортається як розшифрування цього коду і як його реалізація в образах-символах. У центрі картинного й динамічного сновидіння героя — Синя квітка, образ-символ, який переноситься у роман і теж стає його центром, до змістової глибини якого притягуються всі ниті твору. Синя квітка в романі Н. — це справжній романтичний образ-символ, місткий і багатозначний, загадковий і непрозорий у своїй глибині. Це символ і романтичної *Sehnsucht,* туги-нудьги за безкінечним, і поетичного покликання героя з його особливою місією, і його любові до Матильди, через яку Генріху відкривається Бог. Доміну-

вання Синьої квітки реалізується в романі й колористично, тим, що весь він витримується у синіх тонах. У начерках до твору Н. занотовував: "Характер колоритів. Все синє в моєму романі"; "хай моя книга, розповідаючи про будь-які події, тримається в одному кольоровому тоні, всюди нагадує про Синю квітку".

Прокинувшись, Генріх вирушає на пошуки Синьої квітки, і все, що з ним відбувається під час мандрів, його зустрічі й бесіди, пригоди й перипетії долі, набувають у романі символічного змісту. Це — шлях до осягнення героєм призначення поета, а поетові Н. відводить особливе місце і місію у світобудові. Він ставить поета в центрі Всесвіту, наділяє найвищими потенціями й можливостями людського духу. Перед поетом відкривається шлях до пізнання глибинних таємниць буття, до осягнення істини й краси, які у Н. невіддільні, і шлях до істини пролягає через красу. "Поет розуміє природу краще, ніж учений. Тільки митець може осягнути сенс життя", — йдеться у *"Фрагментах"*. Причому, цей шлях до пізнання пролягає не тільки через самозаглиблення й містичне осяяння, а й через досвід у можливій його повноті й розмаїтості. Саме цю думку наполегливо проводить Н., змальовуючи в першій частині роману, у *"Сподіванні"*, тривале й нелегке набування героєм такого досвіду.

Серед поетичних творів Н. виділяють два його цикли — "*Гімни до ночі*" й "*Духовні пісні*" (втім, поділ його творчості за "родами поезії" досить-таки умовний, бо й прозові твори Н. наскрізь поетичні). Перший цикл був навіяний несподіваною смертю нареченої поета, п'ятнадцятилітньої Софії Кюн, яку він прийняв дуже болісно. Ця подія викликала у Н. (щоправда, ненадовго) відразу до життя й потяг до смерті, спонукала його шукати розраду в тому, що "існує ще незримий світ", де можливе містичне здійснення того, в чому відмовляє реальне життя. Цей "незримий світ" символізує в гімнах "свята, невимовна, сповнена таїни ніч", до якої поет звертається в містичній екзальтації, відвертаючись від "дня" — реального земного світу. "Ніч" і "день" в гімнах Н. — антонімічні образи-символи, наповнені філософсько-містичним змістом. *"Гімни до ночі"* позначені, за висловом Н. Берковського, "недоброю метафізикою"; в них поет розвиває мотив, за яким "смерть — це істинна сутність життя, а ніч — істинна сутність дня. Людина глибша від дня і всього денного, коріння людини нічне, з неї вона приходить і в ніч іде".

Водночас *"Гімнам до ночі"* Н. притаманне яскраво виражене еротичне забарвлення, в образі-символі ночі поєднуються кохання і смерть, Ерос і Танатос. В одному з гімнів поет називає смерть "весільною ніччю", таємничою і палкою містерією. В першому гімні він звертається до ночі з такою хвалою: "Хвала цариці світу, високій провісниці всіх священних світів, покровительці щасливої любові. Вона посилає мені тебе, моя дорога кохана, любе сонце ночі. Тепер я пробуджую тебе, тому що я твій, а ти моя; ти сповістила мені євангеліє ночі, зробила мене людиною. Спали духовним полум'ям моє тіло, щоб я міг легко й духовно зблизитися з тобою і щоб весільна ніч тривала вічно".

Щодо *"Духовних пісень"*, то в них романтичний світ Н. зближується з християнським, щоправда, пантеїстично забарвленим. Стосується це й центрального в цьому циклі образу Христа, який є далеко не канонічним і який проглядається у природі: в траві і камінні, грозі і морі, літніх зливах і потоках світла. Духовні пісні Н. нерідко набувають молитовного характеру, і невипадково деякі з них потрапили до збірників протестантських церковних співів.

Поетичні твори Н. вже у XIX ст. були покладені на музику Ф. Шубертом, він був улюбленим письменником Г. Гессе, Т. Манна, Р. Музіля.

Українською мовою окремі вірші Н. переклав М. Орест.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Орест М. Держава слова. — К., 1995; Християнство або Европа. Із "Фрагментів" // Мислителі німецького романтизму. — Івано-Франківськ, 2003. *Рос. пер.* — Генрих фон Офтердинген // Избр. проза нем. романтиков: В 2 т. — Москва, 1979. — Т. 1; Гимны к ночи (1–6) // Поэзия нем. романтиков. — Москва, 1985; Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. Новалис (Лит. этюд Т. Карлейля) // Евразия. — С.-Петербург, 1995; Гимны к ночи. — Москва, 1996; Генрих фон Офтердинген. — Москва, 2003.

Літ.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — Ленинград, 1973; Габитова Р.М. Философия нем. романтизма. — Москва, 1978; Гайм Р. Романт. школа: Вклад в историю нем. ума. — Москва, 1981; Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. — Москва, 1975; Эткинд Е.Г. Поэзия Новалиса: "Мифологический перевод" Вяч. Иванова // Русс. л.-ра. — 1990. — № 3; Ханмурзаев К. Худож. проза Новалиса: Автореф. дисс. — Москва, 1974; Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. — Челябинск, 1998.

Л. Дудова



НÓССАК, Ганс Еріх (Nossack, Hans Erich — 31.01. 1901, Гамбург — 2.11.1977, там само) — німецький письменник.

Народився в родині заможного гамбурзького комерсанта, після закінчення класичної гімназії у Гамбур-

зі вивчав філософію та юриспруденцію в Ієні. У 1922 р., не закінчивши навчання, залишив університет, працював робітником на фабриці, продавцем, журналістом, а після захоплення фашистами влади у країні, щоби не привертати до себе їхньої уваги, пішов службовцем у торговельну фірму свого батька. Після його смерті у 1945 р. очолив фірму, працюючи водночас консультантом у видавництві. З 1956 р. цілком віддався літературній творчості.

Перші літературні спроби Н. припадають ще на початок 30-х рр., але, починаючи з 1933 р. — року фашистського путчу, його публікації були відхилені, оскільки виявились несумісними із нацистською ідеологією, а сам письменник був приречений на довгі роки мовчання. Більше того, навіть ті нечисленні твори, які Н. писав у цей період у "шухляду стола", були знищені під час бомбардування та пожежі Гамбурга у 1943 р., за винятком двох п'єс, що вийшли друком вже після закінчення Другої світової війни: *"Каїнове плем'я"* ("Die Rotte Kain", 1949) і *"Головна репетиція"* ("Hauptprobe", 1956).

Письменницької слави Н. зажив у другій половині 40-х рр., після публікації роману *"Некійя"* ("Nekyia", 1947), збірки *"Вірші"* ("Gedichte", 1947), збірки оповідань та повістей *"Інтерв'ю зі смертю"* (1948). Перші твори Н. були навіяні спробами осмислити гіркий досвід вчорашнього минулого — фашизму та Другої світової війни. Н. розглядає війну як всесвітню катастрофу, думка про яку викликає у нього відчуття провини і "зрадженого минулого", що їх письменник намагається осмислити в образах символічного та міфологічного звучання.

У повісті *"Загибель"* ("Der Untergang"), яка ввійшла у збірку *"Інтерв'ю зі смертю"*, йдеться про бомбардування Гамбурга у 1943 р., очевидцем якого Н. був. Картина реального бомбардування метафорично підсилюється і гіперболізується, поступово переростаючи в символічний образ апокаліптичної катастрофи, в якій гине весь світ, а людина залишається одна на голій землі після всепланетної пожежі. Як зауважує О. Карельський, "образ "кінця світу" і образ самотнього очевидця, "котрий вижив", "уцілів", стають основоположними структурними компонентами художнього світу письменника, немовби двома вихідними точками внутрішньої топографії цього світу".

Апокаліптичною символікою, пов'язаною із міфологічними асоціаціями, пронизаний й роман *"Некійя"* (у пер. з давньогр. некійя — принесення жертви мертвим), головний герой якого уві сні потрапляє у царство мертвих. Під час своєї першої мандрівки він опиняється у якомусь мертвому місті, яке, очевидно, символізує собою вчорашній день, день катастрофи. Спілкуючись з тінями мертвих, колишніми мешканцями цього міста, він доходить висновку, що місто загинуло через свою сліпу віру у можливість раціонального осягнення сенсу буття. Наступна мандрівка героя інтерпретує пісню XI "Одіссеї", де йдеться про сходження Одіссея в Аїд і його зустріч із матір'ю. І знову письменник намагається заперечити постулати раціональної логіки, руйнівний чоловічий первень, протиставляючи йому мирне жіноче начало як єдину можливість оновлення людства. До інтерпретації в дусі екзистенціалістської філософії сюжетів античних міфів Н. звернувся і в інших творах цього періоду, зокрема в новелах-притчах *"Орфей і..."* ("Orpheus und...", 1948), *"Кассандра"* ("Kassandra", 1948) та ін. Серед ознак, які зближують художній світ Н. з філософією екзистенціалізму, критики виокремлюють атмосферу "буття в смерті", образ героя, котрий перебуває на межі двох світів і йде "навчатися до смерті", уявлення про "інтерв'ю зі смертю" як єдине джерело справжнього знання.

Мотивами песимізму, зневіри в людині, котру нічого не навчили гіркі уроки минулого, пронизані й романи Н. 50–60-х рр.: *"Не пізніше листопада"* ("Spätestens im November", 1955), *"Спіраль"* ("Spirale", 1956), *"Молодший брат"* ("Der jümgere Bruder", 1958), *"Після останнього повстання"* ("Nach dem letzten Aufstand", 1961), *"Заповіт Луція Евріна"* ("Das Testament des Lucius Ewinus", 1965), *"Справа Д'Артеза"* ("Der Fall d'Arthez", 1968), *"Невідомому переможцю"* ("Dem unbekannten Sieger", 1969).

У романі *"Не пізніше листопада"* змальована історія трагічного кохання дружини респектабельного західнонімецького промисловця Маріанни Хельдеген і письменника Бертольда Мьонкена, подана на тлі дантівської історії Франчески та Паоло. Вчинок Маріанни — це не банальна подружня зрада, навпаки, це спроба жінки вирватись зі стерильного, великосвітського життя у сферу екзистенційного, "негарантованого", за словами самого автора, буття. Роман Н. може бути інтерпретований як твір про втрату ілюзій, про неможливість щастя у світі, позбавленого "людського обличчя". Аналогічну тематику Н. порушує і в романі *"Спіраль"*, герої якого прагнуть переступити межу екзистенційного інобуття. Юнак Карлос Хеллер, головний герой роману *"Молодший брат"*, виступає своєрідним символом авторської ідеї вищого пізнання, насамперед — пізнання потенційних можливостей свого "я", "своєї втраченої, так і не зреалізованої екзистенційної чистоти, не забрудненої одними компромісами з повсякденністю". У романі *"Після останнього повстання"* Н. спростовує концепцію історичного оптимізму: "Коли останнє повстання закінчилося, швидко з'ясува-

лося, що воно було невдалим, оскільки повсталі прагнули до того ж, чого бажали й ті, проти кого вони повставали: влади". Роман Н. *"Після останнього повстання"* набуває форми філософської притчі, що засвідчує гіркий досвід революційних потрясінь XX ст. У романі *"Справа Д'Артеза"* Н. протиставляє безперспективність революційних спроб зміни світу окремими героїчними особистостями, здатними на самопожертву.

У двох останніх романах 70-х рр. — *"Украдена мелодія"* ("Die gestohlene Melodie", 1972) і *"Щаслива людина"* ("Ein glücklicher Mensch", 1975) Н. продовжує розробляти традиції жанрової форми роману-притчі, інтерпретуючи в дусі екзистенціалістської філософії міфологічні образи та сюжети.

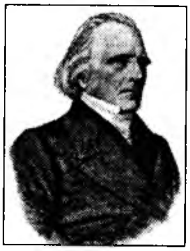
Тв.: *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1982; Спираль. Дело Д'Артеза. — Москва, 1983.

Літ.: Вторая мировая война в л.-ре зар. стран. — Москва, 1985; История л.-ры ФРГ. — Москва, 1980; История нем. л.-ры. — В 3 т. — 1895–1985. — Москва, 1986. — Т. 3; Млечина И. Л.-ра и "общество потребления". — Москва, 1975; Топер П.М. Д'Артез наших дней: современность в романах Носсака // Топер П.М. Владение реальностью. — Москва, 1980.

В. Назарець

О

Обіньє Теодор Аґріппа д’
Овідій
О. Генрі
Оден Вістен Х’ю
Ое Кендзабуро
Ожешко Еліза
О’Кейсі Шон
Олбі Едвард Фреклін
Олдінґтон Річард
Олдрідж Джеймс
Омар Хайям
Онетті Хуан Карлос
О’Ніл Юджин Ґладстон
Оруелл Джордж
Осборн Джон Джеймс
Остін Джейн
Оутс Джойс Керол



ОБІНЬЄ́, Теодор Агріппа д' (Aubigné, Théodore Agrippa d' — 8.02.1552, Сентонж — 29.04.1630, Женева) — французький письменник.

О. народився у протестантській сім'ї, здобув освіту в Орлеані, Женеві та Ліоні. Уже семирічним він перекладав із грецької мови.

Виходець із дворянської родини, О. був переконаним гугенотом і чверть століття воював проти католиків у лавах гугенотських військ. Він зажив слави людини із сильним, цільним характером, непохитною принциповістю, безмежною відданістю своїм ідеалам. О. відзначався широкою освіченістю: добре знав античність, а також латинську, грецьку, давньоєврейську, італійську, іспанську мови, був обізнаний з природничими науками, математикою, астрономією, багато часу й уваги приділяв літературній праці.

Найвидатніший твір О. — сповнені величної пристрасті *"Трагічні поеми"* ("Les Tragiques"). Це цикл, до якого входить сім книг-поем: *"Злигодні"*, *"Монархи"*, *"Золота палата"*, *"Вогні"*, *"Гострі леза"*, *"Мста"*, *"Суд"*. Письменник створював їх з 1577 по 1598 рр. Уперше у повному обсязі *"Трагічні поеми"* видав сам автор у 1616 р. У них широко зображені історичні події французької дійсності 2-ої пол. XVI ст. О. створив правдиву картину злигоднів, які охопили країну в бурхливу добу кривавих релігійних воєн між католиками та кальвіністами. Поет з болем пише про стражденну Францію, про розруху в країні, спричинену як внутрішньою боротьбою, так і чужинцями-інтервентами:

Я бачив, як промчав був рейтар по містах
І селах Франції. Загарбав він жадливо
Усе, а що не міг, — те він спалив гидливо.
Ці зайди-хижаки, узявши край на час,
Примарами руїн подивували нас,
Лишивши лиш золу й криваво-чорні плями.
За ворогом ми йшли жахливими шляхами.
Але оселі де? Огонь лиш замість них.
Застиглий зір мерців і стогони живих.

(Тут і далі пер. М. Терещенка)

Почуття скорботи викликають у поета злигодні народу, його бідність і безправність. Разючі інвективи спрямовані проти беззаконня влади:

Привласнили собі ви право і скарби.
А хто годує вас, той гине від журби!
Голодний землероб вмивається сльозами,
І просить хліба той, що бився з ворогами.
Не громадяни ви, а купка дикунів!
Омана брехунів — закони королів,
Безсилі для вельмож, жорстокі для голоти.
Чи скоро вас, кати, задушать заколоти?

Гнівним звинуваченням пройняте зображення родин Валуа і Гюїзів, брудної, підступної та кривавої королівської політики. Справжніми чудовиськами постають Генріх III, Катерина Медічі, їхнє папське оточення. Значне місце у поемі О. займає викриття розбещеності королівського двору.

Виступи О. проти інквізиції набирають характеру протесту проти релігійної нетерпимості загалом. Поет був гугенотом, але релігійний фанатизм йому чужий. У книзі *"Мста"* він змалював вражаючі картини Варфоломіївської ночі, засудив розгул фанатизму.

В останній книзі *"Трагічних поем"* показаний суд над феодально-католицькою реакцією, який чинять всі сили добра та справедливості.

Будова поем своєрідна. У них немає єдиного логічного сюжету: сумні роздуми поета чергуються із сатиричними, сповненими ненависті виступами проти тиранів і катів, з картинами боротьби. Складним є образний світ поем. Поряд із реальними образами змальовані алегоричні постаті, використовуються біблійні міфи. Твір написаний у суворому тоні ("...чи можна сміятися, коли ваш дім горить" — *"Монархи"*), сповнений героїчної патетики.

О. є також автором політичних памфлетів, автобіографії *"Його життя для його дітей"* ("Sa vie à ses enfants", вид. 1729), *"Всесвітньої історії"* ("Histoire universelle", 1600–1612; вид. 1616–1620), у якій є згадки про українських козаків і їхню мужню боротьбу проти турецько-татарської навали; роману *"Пригоди барона Фенеста"* ("Les aventures du baron de Faeneste", кн. 1–2 — 1617; кн. 3 — 1619; кн. 4 — 1630) — сатири на дворянство, у яких відчутний вплив Ф. Рабле.

Українською мовою окремі твори О. переклали М. Терещенко і М. Москаленко.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1961. — №3; З "Трагічних поем": Урив. // Всесвіт. — 1976. — №3; [Сонет. З "Трагічної поеми"] // Світанок. — К., 1978. *Рос. пер.* — Трагич. поэмы и сонеты. Мемуары. — Москва, 1949; Приключения барона де Фенеста. — Москва, 2001; Трагические поэмы. — Москва, 2002.

Літ.: Великовский С. Т. А. Д'Обинье // Писатели Франции. — Москва, 1964; Ревич А. О Теодоре Агриппе д'Обинье и его времени. От переводчика "Трагических поэм" // Д'Обинье Т.А. Трагические поэмы. — Москва, 2002.

За М. Шаповаловою



ОВІ́ДІЙ, Публій Овідій Назон (Publius Ovidius Naso — 20.03.43 р. до н.е., м. Сульмон — 18 р., м. Томи) — давньоримський поет.

О. народився у невеликому містечку Сульмоні, що за 150 км від Рима, у сім'ї, що належала до вельможного

роду вершників. Він здобув найкращу на той час освіту. Батьки мріяли про кар'єру політичного чи судового оратора для О., позаяк у нього доволі рано проявилося неабияке чуття слова. Поет, котрий детально повідомляє нам автобіографію у своїх віршах (*"Скорботні елегії"*; IV, 10), зізнається, що опирався бажанню родини, оскільки його більше вабила мрія про служіння музам, складання віршів ("Тільки-но слово скажу — віршем виходить воно").

Життя О. починалося щасливо. Молодість він провів у колі "золотої" римської молоді, з читанням віршів уперше виступив рано ("Раз на той час, може, два лезо торкнулося щік"), поезії його відразу ж здобули визнання. Це були ліричні вірші в жанрі любовної елегії, модному тоді в Римі. До О. в цьому жанрі виявили себе Галл, Тібулл, Проперцій, однак О. швидко затьмарив їх своєю славою, заслуживши репутацію "співця кохання". Збірка *"Любовні елегії"* ("Amores") об'єднує три книги (49 віршів), присвячених коханій поета, умовно названій іменем грецької поетки Корінни. Ще в античності намагалися встановити, хто приховується за цим ім'ям, але намарно. Поміж тим, переказ свідчить, що багато жінок прагнули видати себе за Корінну. Збірка містить чимало традиційних мотивів: клятви служіння Амурові, захоплення від милості коханої, страждання через її примхи та зради тощо. Однак при цьому чуття поета не набуває глибокого драматичного характеру. Зазвичай він висловлює його у жартівливому, грайливому тоні. Для О. кохання — це втіха, своєрідна гра, мистецтво, яке можна опанувати, позаяк воно має свої закони, свої правила гри. При цьому поет вирізняється дивовижною добротою, теплотою свого почуття та впевненістю у невмирущості своїх творів:

Люд нехай прагне марниць!
Мені ж хай жовтоволосий
Феб над кастальським струмком
келих дзвінкий подає.
Лиш би волосся вінчав мені мирт,
що морозу боїться,
Лиш би ті вірші до рук
радо закоханий брав.
Заздрість живих любить їсти.
Помремо — вона відступає.
Кожен, яку заслужив, матиме шану тоді.
Вирвусь і я з похоронного вогнища:
частка найкраща,
Частка моєї душі, в пісні моїй оживе!
(Тут і далі пер. А. Содомори)

Щоби отримати уявлення про декламаційно-риторичний характер любовних елегій О., достатньо ознайомитися з елегією (I, 2), де Амур змальований в образі якогось римського тріумфатора, чи з елегією (I, 9), де розвивається порівняння любові з військовою службою, звичайно, в іронічному сенсі. Більша задушевність притаманна елегії на смерть Тібулла (III, 9). Як більш серйозні, можна навести також для прикладу елегію (I, 15) про безсмертя поезії та елегію (III, 1), де порівнюються рівноцінні, з точки зору поета, елегія і трагедія (слід зауважити, що О. замолоду написав трагедію *"Медея"*, котра не збереглася). Більш серйозною є й елегія (III, 13) з описом свята на честь Юнони у Фалері.

"Любовні елегії" були, так би мовити, "практикою кохання"; для повноти охоплення слід було ще написати "теорію кохання" й "історію кохання" (М. Гаспаров). Наступну збірку *"Героїди"* ("Heroides"), або *"Послання"*, можна назвати "історією кохання". Книга складається із 15 послань міфологічних героїнь до своїх коханих (наприклад, Пенелопи до Улісса, Філліди до Демофонта, Брісеїди до Ахілла, Федри до Іпполіта, Дідони до Енея, Деяніри до Геркулеса) і трьох послань героїв з відповідями на них героїнь (Паріса до Єлени і Єлени до Паріса, Леандра до Ґеро і Ґеро до Леандра, Аконтія до Кідіппи і Кідіппи до Аконтія). Збірка містить, таким чином, всього 21 послання.

У цій книзі знайшла свій яскравий вияв притаманна О. майстерність поетичної варіації. Всі героїні послань перебувають в однаковому становищі: тужать, страждають, прикликають коханих. Одначе О. надав кожній з них своєрідності: у мові, зовнішності, навколишніх атрибутах. Їхнє змалювання вже позбавлене будь-якої іронії. На міфологічному матеріалі О. зображає драматичні перипетії кохання з цілковитою серйозністю. Світ любовних почуттів жінки вперше в римській літературі отримав у О. глибоке та виразне втілення.

Іронічні інтонації повертаються в поезію О., коли він створює "теорію кохання" — талановиту дидактичну поему *"Мистецтво кохання"* ("Ars amatoria"):

Хто з-поміж римлян ще й досі
не чув про мистецтво кохання,
Хай, прочитавши цей твір,
буде в коханні митцем.
Що ж бо вітрило, весло,
як судном не керує мистецтво?
Що скакуни запальні?
Що без мистецтва Амур?

Тут він дає поради спочатку чоловікам, а потім жінкам про те, де знайти предмет кохання, як його завоювати, а потім утримати. Поет намагається переконати кожного у можливості любовної удачі за умови винахідливості, енергії, доброго, терплячого ставлення до предмета пристрасті. Міркування О. виявляють тонку спостережливість, знання примх людського серця, добре, поблажливе ставлення до людських недоліків та слабкостей. Легка, грайлива, витончена поема

одночасно дає уявлення про чимало сторін римського побуту (вигляд житла, одяг, прикраси, наїдки тощо).

Коли О. завершив свою любовну трилогію, йому було вже за сорок. Він сам набув чималого досвіду, втретє одружився, цього разу щасливо, у поета підростала донька. Поблизу Капітолія стояв дім поета, зручний, гостинний; за містом, на березі Тибру, розташовувався його сад, місце творчого усамітнення. Тут поет замислив дві нові праці: вчену поему *"Фасти"* ("Fasti") та міфологічну поему *"Метаморфози"* ("Metamorphoses"). Остання стала головним твором поета, здобувши йому світову славу.

"Метаморфози" є своєрідною міфологічною енциклопедією, що об'єднує близько 300 міфів, викладених у зв'язній послідовності. Всі вони містять мотив перетворення і у сукупності покликані створити картину світу як постійного руху та змін форм, живих і неживих. Підставою для цих змін найчастіше стають перипетії кохання (міф про Нарциса, Орфея й Евридіку, Пірама і Фісбу тощо). Чарівність поеми створюється майстерним зображенням моменту перетворення. Воно змальовується як пластично-зримий процес, ніколи не миттєвий, пов'язаний з поступовим перевтіленням форм. Таїна розповіді посилюється тим, що поет ніколи не каже наперед, у що перевтілиться персонаж, і називання нової істоти відтягується якомога далі. Все це створює в читача враження присутності і занурює його в атмосферу дива.

У плані хронологічної послідовності викладу найдохідливішими є перші й останні книги *"Метаморфоз"*. Саме у книзі I змальоване першопочаткове і найдавніше перетворення, тобто перехід від хаотичного стану стихій до формування світу як гармонійно влаштованого космосу. Далі ідуть чотири традиційних епохи — золота, срібна, мідна і залізна, гігантомахія, звиродніння людей і всесвітній потоп, коли на вершині Парнасу залишаються тільки Девкаліон і Пірра, від котрих починається нове людство. До давньої міфологічної історії О. відносить також смерть Піфона від руки Аполлона, переслідування Дафни Аполлоном, міфологію Іо, Фаетона. Разом з іншими міфами книги II весь цей давній період міфології О. мислить як час царя Інаха, звідки і почалася найдавніша Аргоська міфологія.

Книги III і IV *"Метаморфоз"* занурюють читача в атмосферу іншого, також дуже давнього періоду античної міфології, а саме трактують фіванську міфологію. Тут змальовані образи Кадма і Гармонії, Актеона, Семели, Тіресія (III, 1–338). Проте у цих двох книгах наявні і такі вставні епізоди, як міфи про Нарциса й Ехо (III, 339–510), Пірама та Фісбу (IV, 55–167) і подвиги Персея (IV, 604–803).

Книги V–VII відносяться до часів аргонавтів. У книзі V багато дрібних епізодів і найбільший присвячений Фінею (1–235). Із книги VI як найвідоміші слід виокремити міфи про Ніобу (146–312), а також про Філомелу та Прокна (412–676). У книзі VII міфології аргонавтів є розповіді про Язона та Медею (1–158), Езона (159–293), втечу Медеї (350–397), Тезея та Міноса (398–522).

Книги VIII–IX — це міфи часів Геркулеса. У книзі VIII прославляються міфи про Дедала та Ікара (183–235), про Калідонське полювання (260–546), про Філемона та Бавкіду (612–725). Понад половину книги IX присвячено самому Геркулесу і пов'язаним з ним персонажам — Ахелою, Нессу, Алкмені, Іолаю, Іолі (1–417). У книгу X увійшли знамениті міфи про Орфея та Евридіку (1–105), Кипариса (106–142), Ганімеда (143–161), Гіацинта (162–219), Пігмаліона (243–297), Адоніса (503–559), Атланта (560–739). Книгу XI розпочинає міф про смерть Орфея і про покарання вакханок (1–84). Тут, окрім того, є міфи про золото Мідаса (85–145) і вуха Мідаса (146–193), а також розповідь про Пелея та Фетіду (221–265) — провісницю троянської міфології.

Книги XII і XIII — троянська міфологія. У книзі XII перед читачем проходять образи греків у Авліді, Іфігенії (1–38), Кікна (64–145) та смерть Ахілла (580–628). Сюди ж О. помістив і відомий міф про битву лапіфів і кентаврів (210–535). Із книги XIII до троянського циклу відносяться міфи про сварку через зброю поміж Аяксом та Уліссом (1–398), про Гекубу (399–575), Мемнона (576–622), про Поліфема та Галатею (705–968).

Книги XIII–XV присвячені міфологічній історії Риму, у яку, як завжди, вкраплені й окремі сторонні епізоди. О. намагається тут дотримуватися офіційної точки зору, ведучи "родовід" Римської держави від троянських поселенців в Італії на чолі з Енеєм. Цей останній після відплиття із Трої потрапляє на острів Делос до царя Анія (XIII, 623–704); далі йдуть найголовніші епізоди — про Главка і Сциллу (XIV, 1–74), про війну з рутулами (445–581), про обожнювання Енея (582–608). У книзі XV — історія одного із перших римських царів — Нуми, котрий навчається у Піфагора і мудро керує своєю державою. Після цілого ряду метаморфоз О. закінчує свій твір похвалою Юлію Цезарю й Августу, котрі є богами — покровителями Риму.

Упродовж століть *"Метаморфози"* залишалися улюбленою лектурою широкого читача, який зазвичай за їх посередництвом знайомився з корпусом античної міфології.

Поміж тим, коли О. перебував у розквіті життєвого і творчого шляху, його спіткало жахливе нещастя. За розпорядженням імператора

Августа його було заслано з центру Римської імперії в далеку причорноморську колонію Томи (сучасна Констанца в Румунії), місцевість віддалену і дику. Вирок був зумовлений бажанням імператора зробити з поета, автора *"Мистецтва кохання"*, провинного цапа, винного у розбещеності римських звичаїв, у тому числі неморальної поведінки власної онучки імператора, Юлії молодшої. Вирок, що означав розлуку з родиною, близькими, Римом, О. сприйняв як смерть. Силу його відчаю яскраво передає третя елегія першої книги *"Скорботних елегій"*, відома під назвою *"Остання ніч у Римі"*:

Тільки-но зрине в душі
найскорботніший образ тієї
Ночі, що в Римі мені стала межею життя,
Тільки згадаю ту ніч,
а з нею все найдорожче,
Втрачене, — крапля-сльоза
котиться досі з очей.
...Мовлю до друзів сумних
на відході слово прощальне —
А з усіх друзів тепер,
мабуть, що двоє було...
Плакав я, плакала дужче жона,
обнімаючи мужа,
Сльози дощем по щоках
(чи заслужила?) текли.
Донька не з нами була:
далеко в лівійському краї
Про мою долю сумну
знати вона не могла.
...Мовби живцем моє тіло ділили:
здавалося, бачу
Частку себе — як вона осторонь
мене лежить.

О. прожив у вигнанні десять років. Тут були створені дві збірки його поезій: *"Скорботні елегії"* ("Tristia") й *"Листи з Понту"* ("Epistulae ex Ponto"). У них на зміну любовній елегії приходить елегія смутна, пов'язана зі спогадами, роздумами тощо. Одна з провідних тем цих збірок — тема самотності. Можна сказати, що О. по-справжньому відкрив цю тему для поезії, змальовуючи самоту як різноманітні муки душі і тіла. Важлива тема *"Скорботних елегій"* — пам'ять про друзів, дружину. В них зосереджений зв'язок з покинутим Римом. О. оцінює дружбу як найвищу духовну вартість, опору у злигоднях і стражданнях. Послання сповнені молінь про заступництво, допомогу чи хоча би слово розради.

Однак після 14 р. в елегіях О. відчутний своєрідний злам. Поступово автор до певної міри звикся з новими умовами, полюбив людей, котрі жили довкола нього, вивчив їхню мову і навіть написав нею поезії. Ті ж, у свою чергу, увінчали його як поета, звільнили від податків, надавали допомогу у повсякденних справах. У віршах О. періоду заслання відображено чимало деталей клімату, побуту, звичаїв гетського племені, яке проживало в Томах.

Багатство і розмаїття овідієвих образів здобули йому славу в усі часи. Мотиви й образи його творчості знайшли широке втілення у мистецтві Нового часу.

Поруч із Вергілієм та Горацієм О. віддавна шанували в українській літературі. Цитуваннями з О. не раз підкріплювали свої настанови автори поетик, котрі читали в Києво-Могилянській академії. О. натхненно наслідував Г. Сковорода ("Похвала астрономії"), захоплено відгукувався про нього Т. Шевченко, називаючи поета "найдосконалішим творінням всемогутнього творця вселенної". Мав О. в Україні і своїх перекладачів. У 80-х рр. XIX ст. в літературно-громадському журналі "Зоря" було опубліковано декілька перекладів з *"Метаморфоз"*: легенди про Пігмаліона та Кипариса переклала Олена Пчілка, про Орфея і Евридіку — О. Маковей. Дещо пізніше Олена Пчілка інтерпретувала й легенду про Дедала й Ікара. У 20-х рр. XX ст. Д. Николишин виконав переклад першої пісні шумковим віршем. Новим кроком у освоєнні *"Метаморфоз"* стали переклади М. Зерова. У наш час на рівні сучасних вимог до художнього перекладу окремі уривки з *"Метаморфоз"* українською мовою освоїв Ю. Кузьма. Кращим перекладачем О. сьогодні в Україні є А. Содомора.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Антологія римської поезії. — К., 1920; [Вірші] // Зеров М. Камена. — К., 1924; [Вірші] // Франко І. Зібр. творів. — К., 1977. — Т. 9; Афоризми // Всесвіт. — 1978. — № 6, 10; Скорботні елегії // Всесвіт. — 1981. — № 9; Метаморфози. — К., 1985; Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії. — К., 1999. *Рос. пер.* — Элегии и малые поэмы. — Москва, 1973; Метаморфозы. — Москва, 1977; Скорбные элегии. Письма с Понта. — Москва, 1978; Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. — Москва, 1983; Собр. соч.: В 2 т. — С.-Петербург, 1994.

Літ.: Гаспаров М. Три подступа к поэзии Овидия // Овидий. Элегии и малые поэмы. — Москва, 1973; Гаспаров М. Овидий в изгнании // Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта. — Москва, 1978; Моисеева Н.М. Осень Овидия Назона: Истор. повесть. — Москва, 1983; Подосинов А.В. Произв. Овидия как источник по истории Вост. Европы и Закавказья. — Москва, 1985; Рансмайр К. Последний мир: Роман об Овидии и Овидиевым репертуаром. — Москва, 1993; Сергеев А.И. Открытое небо: Из жизни Овидия. — С.-Петербург, 1992; Скоробогата Є. Власні імена й загальні назви грец. походження в "Метаморфозах" Овідія. — Вінніпег, 1966; Содомора А. Дві барви часу Публія Овідія Назона // Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії. — К., 1999; Франко І. Публій Овідій Назон у Томіді // Франко І. Зібр. творів. — К., 1977. — Т. 9; Щеглов Ю. Опыт о "Метаморфозах". — С.-Петербург, 2002.

М. Нікола



О. ГЕ́НРІ (O.Henry; автонім: Портер, Вільям Сідней — 11.09.1862, Ґрінсборо, шт. Півн. Кароліна — 5.06.1910, Нью-Йорк) — американський письменник.

Народився в сім'ї лікаря. Можливо, успадкував схильність до літератури від матері, котра малювала та віршувала, та діда, редактора місцевої газети.

Після смерті матері (1865) вихованням О. Г. займалася тітка по батькові, Евеліна Портер. У її приватній школі він провчився до 1876 р. Одним із найпоширеніших завдань учительки було скласти продовження оповідання, початого нею. За спогадами однокласників, О. Г. найкраще за всіх вдавалося вигадувати незвичайні кінцівки.

У 17 років О. Г. розпочав працювати у свого дядька і невдовзі отримав диплом фармацевта. В аптекарському клубі він зустрічав найрізноманітніших людей; у той час розквітнув його талант карикатуриста.

У 1882 р. О. Г. поїхав у Техас, де провів наступні п'ятнадцять років життя. Перші два роки жив на ранчо своїх друзів Холлів, де навчався всьому, що повинен вміти справжній мешканець Заходу, а також вивчав французьку, німецьку й іспанську мови. Переїхавши в Остін, О. Г. працював клерком і весь вільний час присвячував читанню. 1 червня 1887 р. одружився з Етол Естес. Став креслярем у Земельному управлінні штату Техас і одночасно надсилав у різні редакції свої гуморески. У вересні 1889 р. отримав перший гонорар з газети "Детройт фрі прес", і того ж місяця народилася його донька Маргарет Ворз. Із 1891 р. О. Г. — касир в Остінському Національному банку.

У березні 1894 р. О. Г. став редактором, видавцем, художником і автором газети "Роллінґ Стоун" ("Rolling Stone"). Більшість оповідань, опублікованих у ній, — пародії на відомі літературні штампи. Чимало з них своїми темами, героями та стилем стали попередниками майбутніх знаменитих новел. Через брак коштів газета проіснувала всього рік.

В Остінському банку виявилася нестача, і О. Г. звинуватили у розтраті, не взявши до уваги того, що він видав значну суму грошей без розписки з наказу керуючого банку, про що той попередив ревізора та суд. Чекаючи суду, О. Г. вів гумористичний відділ у газеті "Х'юстон Пост" ("Houston Post"). У скетчах і гуморесках того періоду вже з'являються теми "облудного блиску", іронії долі, прихованої шляхетності; діють такі герої, як митці, шахраї, закохані. Монолог "Репортера "Пошти" перед оповіданням *"Ніч помилок"* ("The Night of Errors") містить кредо О. Г.: його цікавить повсякденне життя звичайних людей, яких він порівнює з маріонетками.

Справу про розтрату поновили, й О. Г. зобов'язали постати перед судом. Він переховувався в Новому Орлеані, де працював репортером, а через кілька тижнів виїхав у Гондурас. Враження від життя у цій тропічній країні правлять за матеріал для оповідань, яким властива пригодницька фабула, реалістичні та яскраві замальовки природи, культури та побуту мешканців Латинської Америки. Згодом, у Нью-Йорку, за порадою видавця двадцять із них були перероблені й об'єднані у першу книгу О. Г. — *"Королі й капуста"* ("Cabbages and Kings", 1904). Для живої та насиченої подіями тканини роману характерне розмаїття способів типізації, насмішкувато-іронічне ставлення до дійсності, гра зі словом, прийом циклізації новел за місцем дії чи головним героєм. Назва та передмова до роману нагадують про "Алісу в Задзеркаллі" Л. Керролла. Своїм змістом і сатиричною спрямованістю О. Г. полемізує з "колоніальною" літературою (Р. Х. Девіс та ін.) і наближається до авторів, які засуджували на початку XX ст. агресивність США щодо "бананових республік" (Марк Твен, Г. Фуллер та ін.).

Через тяжку хворобу дружини О. Г. повернувся в Остін. Відразу ж після смерті Етол його заарештували і в березні 1898 р. засудили до п'яти років ув'язнення. У в'язниці О. Г. продовжував писати новели, головна тема яких — доля зневаженої людини. З досвіду цих років народився головний герой збірки *"Шляхетний шахрай"* ("The Gentle Grafter", 1908); зустрічі з техаськими та мексиканськими розбійниками дали сюжети для *"Серця Заходу"* ("Heart of the West", 1907); доля реального в'язня — в основі однієї з найкращих новел *"Навернення Джіммі Валентайна"* ("A Retrieved Reformation"). Псевдонімом О. Г. вперше підписався під оповіданням *"Різдвяний подарунок Свистуна Діка"* ("Whistling Dick's Christmas Present").

Вийшовши на волю, О. Г. деякий час жив у Піттсбурзі, а в 1902 р. переїхав у Нью-Йорк. Усе створене за останні вісім років життя — найзначніша частина творчості письменника. Вийшли друком збірки *"Чотири мільйони"* ("The Four Million", 1906), *"Палаючий світильник"* ("The Trimmed Lamp", 1907), *"Серце Заходу"*, *"Голос великого міста"* ("Voice of the City", 1908), *"Шляхетний шахрай"*, *"Дороги долі"* ("Road of Destiny", 1909) та ін.

Новела О. Г. — визначне явище в історії світової літератури. Використовуючи досвід В. Ірвінґа, Е. А. По, Марка Твена й ін., перипетії власної долі та журналістські навики, О. Г. довів до досконалості провідний жанр американської

прози. Його новели вирізняються захопливою фабулою, стислістю, добрим гумором. Їм притаманний принцип "подвійної сюжетної пружини", що спрацьовує у фіналі. Справжня розгадка старанно і непомітно готується від самого початку, але приховується підстановкою оманливого розв'язку.

Світ новел нагадує життя О. Г. своєю калейдоскопічністю, неймовірністю і водночас буденністю того, що відбувається. Це енциклопедія повоєнної Америки, де з однаковою легкістю оповідається про ковбоїв Дикого Заходу, провінційних фермерів та продавщиць Нью-Йорка. Герой О.Г., зазвичай, пересічна людина, котра вміє знаходити пригоди у повсякденності. Автор називав своїх персонажів типами: його цікавила не їхня внутрішня подоба, а ситуації, в які вони потрапляють. Мова новел характеризується вживанням просторічної лексики та сленгу, широким використанням прихованих цитат із творів світової літератури.

Вершина творчості О. Г. — новели про Нью-Йорк. Заперечуючи самою назвою своєї збірки *("Чотири мільйони")* твердження, що нью-йоркську суспільність утворюють чотириста осіб, новеліст відтворює бурхливе життя всіх чотирьох мільйонів його мешканців. Він звертається до таких характерних для його сучасників (С. Крейн, Т. Драйзер) тем, як самотність людини у великому місті, всесильність грошей; до проблем соціального дна. Але О. Г. бачить у Нью-Йорку і особливий, казковий світ; це "велике місто Багдад-над-підземкою". Закони випадку і мудрої долі керують його мешканцями; розповідає про це добрий і насмішкуватий оповідач. Понад сто сорок новел читаються як розділи однієї книги, подібно до казок "Тисячі й однієї ночі". Вважати просто "розрадником" О. Г. неправомірно: лише одна із його героїнь виходить заміж за мільйонера ("The Buyer from Cactus-City"); протилежні за тоном новели *"Дари волхвів"* ("The Gift of the Magi") та *"Умебльована кімната"* ("The Furnished Room") доводять близькість горя та радості у світі. Після виходу *"Чотирьох мільйонів"* О. Г. здобув шалений успіх. Критики з "Атлантік Манслі" ("Athlantic Monthly") та "Букмена" ("Bookman") порівнювали його з Ґ. де Мопассаном, А. Чеховим, Дж. Р. Кіплінгом. Лише за 1904–1905 pp. О. Г. написав близько ста двадцяти новел.

У 1907 р. О. Г. одружився із Сарою Коулмен, своєю приятелькою по Грінсборо. Він працював над віршами до музичної комедії за новелою *"Тому, хто чекає"* ("To Him, Who Waits"). З'явився задум роману — історія життя сучасної людини. Проте здоров'я письменника ставало дедалі гіршим. 5 липня 1910 р. О. Г. помер у Нью-Йорку і був похований в Ешвіллі.

Ставлення критики до творчої спадщини новеліста було неоднозначним. У перші десять років після смерті письменника популярність його творів була вражаючою; його називали одним із видатних письменників світу (С. В. Дорен, А. Хендерсон, Х. Роллінз). З 1919 р. кращі американські новели публікують у збірках "Оповідання, що отримали премію О. Г." ("O. Henry Memorial Prize Stories"). У середині 20-х pp. О. Г. почали вважати "розважальним" автором, котрий прикрашує дійсність (Ф. Л. Патті, Г. Менкен). Автори статей і монографій другої половини XX ст. визнають, що творчість письменника посідає унікальне місце в історії американської літератури. Сьогодні О. Г. — один із найбільш читаних і популярних авторів у всьому світі.

Першим перекладачем О. Г. українською мовою був Остап Вишня (збірка "Любовні напої", 1924). Згодом його перекладали В. Мисик, М. Тупайло, В. Іванов, М. Дмитренко, О. Логвиненко, О. Терех, В. Мусієнко, М. Рябова.

Тв.: *Укр. пер.* — Королі і капуста. — К., 1980; Останній листок: Оповідання. — К., 1983. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1959; Соч.: В 3 т. — Москва, 1975; Избр. произв. — Москва, 1991; Супружество как точная наука. — С.-Петербург, 2003.

Літ.: Внуков Н.А. Тот, кто называл себя О.Генри. — Ленинград, 1969; Левидова И.М. О.Генри и его новелла. — Москва, 1973; Міщук В.В. Життя і творчість О.Генрі: Соціальні та естетичні погляди письменника. Роман "Королі і капуста" // Зар. л.-ра в навч. закл. — 1996. — №10; О. Генри. Биобибл. указ.: К 50-летию со дня смерти. — Москва, 1960; Эйхенбаум В.М. Вильям Сидней Портер // О. Генри. Ковбой. — Москва, 1926.

Є. Діанова



ÓДЕН, Вістен Х'ю (Auden, Wystan Hugh — 21.02.1907, Йорк — 28.09.1973, Відень) — англо-американський письменник.

О. народився в англійському Йорку в родині знаного лікаря. У спогадах про своє дитинство він дещо іронічно-гіперболізовано зауважив: "Я був мудрагелем не за роками, фізично кволим, короткозорим, слабким у всіх іграх, замазурою та нечепурою, ніґтегризом, боягузливим, брехливим і сентиментальним хлопцем..." О. здобув добру освіту у приватній школі Грешамз-скул і коледжі Крайст-Черч Оксфордського університету. В Оксфорді він заприятелював із групою "лівих" письменників — С. Спендером, К. Ішервудом, Л. Макнісом й ін. Після закінчення університету з 1930-го до 1935-го вчителював, а після цього працював для державної

документальної кінокомпанії. У 20–30-х рр. О. був одним із активних учасників руху молодих англійських поетів-експериментаторів. Пізніше цей гурток розпався через взаємні звинувачення і образи.

О. вивчав у Оксфорді англійську літературу, зазнав впливу Т. С. Еліота, а також Дж. М. Хопкінса, що було типовим для його покоління. У першій своїй книжці *"Вірші"* ("Poems", 1930), натхнений ідеями К. Марса, Ч. Дарвіна та З. Фройда, вітав розклад буржуазного суспільства, проте О. хвилювали не стільки маси, скільки обдаровані особистості. Соціальна критика, ще невиразна у цій збірці, відкрито виражена у "наймарксистськішій" із його поем, *"Танці смерті"* ("The Dance of Death", 1933) — фантазії, написаній безрозмірними віршами, і трьох віршованих п'єсах, створених спільно з К. Ішервудом для "Груп Тіетр" (Лондон), з яких найприкметнішими є *"Пес під шкірою"* ("The Dog Beneath the Skin", 1933) і *"Сходження на Ф-6"* ("The Ascent of F.6", 1936) — експресіоністська алегорія про обдаровану людину, котра розривається поміж "лівими" та "правими".

Поїздка у Берлін сприяла формуванню соціалістичних поглядів О. і допомогла йому остаточно усвідомити свою гомосексуальну зорієнтованість. Співчуваючи ідеям комунізму, О. поїхав захищати їх в Іспанію, взявши участь у громадянській війні як водій фронтової машини "швидкої допомоги". Поведінка комуністичних повстанців, їхній вандалізм, плюндрування церков, заперечення культурних і моральних цінностей шокували його. Він повернувся в Англію, де й була написана поема *"Іспанія"* ("Spain", 1937) — найкращий його твір на політичну тему і один із найкращих поетичних відгуків про громадянську війну у цій країні. Спільно з Ішервудом О. написав також *"Подорож на війну"* ("Journey to a War", 1939) — розповідь про поїздку у Китай. Про видатне ліричне обдарування О. того періоду свідчить і збірка *"Дивись, незнайомцю!"* ("Look, Stranger!", 1936).

У 1939 р. О. переїхав у США. Дата його прибуття у Нью-Йорк стала датою падіння республіканської Барселони, а ще через два дні у творі *"В пам'ять про Вільяма Батлера Єйтса"* О. відрікся від віри у дієвість поезії:

Від нас, немудрих, ти не був мудріший,
Та пережив твій дар тебе самого
І розпад плоті; вірші запалила
В тобі твоя Ірландія шалена.
Шаленство і підсоння в ній все ті ж —
Поезія не змінює нічого.
В долині слів ховається вона,
З осель відлюдних плин її сягає
Тих міст, де віримо і де вмираєм;
Вуста і суть, розгадка й таїна.

(Пер. М. Стріхи)

У США О. в основному заробляв на прожиток читанням лекцій у різноманітних коледжах, а з 1956 по 1960 р. був професором поезії в Оксфорді. Водночас він наїздами мешкав у купленому будинку поблизу Відня. О. ніде не знаходив собі місця і ніде не почувався як удома. Наприкінці життя він навіть намагався купити будинок в Австралії. Помер поет у Відні у віці 66 років.

Після повернення з Іспанії у свідомості О. відбувся злам, і він усвідомив, що єдиний головний стрижень європейської цивілізації та культури — це християнство. Вслід за екзистенціалістами він прийшов до релігійних цінностей через С. Кіркегора, і поступово концентрував свою увагу на думці, що єдиний сенс у цьому абсурдному світі — визнання особистої відповідальності. Це прослідковується вже у таких збірках, як *"Інші часи"* ("Another Time", 1940), *"Роздвоєний"* ("The Double Man", 1941), *"У цей час"* ("For the Time Being", 1944). Відповідно, були відкоректовані багато ранніх творів для *"Зібрання віршів"* ("Collected Poetry"), яке вийшло друком у 1945 р. У 1947 р. побачила світ "еклога у стилі бароко" *"Вік тривоги"* ("The Age of Anxiety"). Пізніша творчість О. представлена поетичними збірками *"Вечерня"* ("Nones", 1951), *"Щит Ахілла"* ("The Shield of Achilles", 1955), *"Данина Кліо"* ("Homage to Clio", 1960), *"Зібрання поем"* ("Collected Longer Poems", 1969) і *"Спасибі тобі, тумане. Останні вірші"*, а також книжкою прози *"Рука фарбаря й інші есе"* ("The Dyer's Hand and Other Essays") та збіркою критичних праць *"Передмови та післямови"* ("Fore words and Afterwords").

Досить лаконічно і точно особливості поетики О. охарактеризував І. Давидов: "Тексти цього оксфордського ерудита багаті на алюзії, нашарування смислів, відсилань до подій історії давньої і не дуже, священної і не особливо, на ремінісценції з англійської і не тільки з англійської літератури, до того ж формально відшліфовані (для О. характерне прагнення поєднувати досягнення класичної англійської поезії із найвідчайдушнішим експериментом)".

Для прикладу можна навести уривок із хрестоматійного вірша О. *"Куди ж ти, куди?.."* у перекладі Є. Крижевича, де "українському перекладачеві вдалося-таки конгеніально відтворити оригінал з його алітераціями, консонансами та внутрішніми римами" (М. Стріха):

— Куди ж ти, куди? — каже вершнику
вершник. —
Ущелина челюсті щирить, мов піч!
Де ступиш ногою — потонеш у гною,
Могила поглине, понівечить ніч.

— А знаєш, — плете полохкий палахкому, —
Тумани затлумлять твій шлях до мети,

І погляд твій пильний чи бачить там спальню,
Де пасткою пустка враз пискне: "Лети!"?

Поміж багатьох літературних нагород і премій, якими була поцінована творчість О., слід виокремити Боллінгенівську премію (1953), Національну книжкову премію (1956) і Національну літературну медаль (1967).

Українською мовою окремі вірші О. переклали Є. Крижевич, М. Стріха, О. Мокровольський, В. Скуратовський та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 2001. — №11–12; [Вірші] // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003. *Рос. пер.* — Собр. стихотворений. — С.-Петербург, 1997; Чтение. Письмо. Эссе о литературе. — Москва, 1998; Лабиринт. — Москва, 2003; Застольные беседы с Аланом Ансеном. — Москва, 2003.

Літ.: Бродский И. А. У. Х. Оден: осень 1978 — весна 1983 // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским: Лит. биографии. — Москва, 1998; Стріха М. Про Вістена Г'ю Одена на тлі укр. сюжетів // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003.

За Л. Гуніним



ÓЕ, Кендзабуро (нар. 31.01. 1935, с. Ехіме) – японський письменник, лауреат Нобелівської премії 1994 р.

Народився О. у невеличкому селі на острові Сікоку. У 9 років втратив батька. З дитинства був замкнутим і мовчазним, надзвичайно багато читав і майже не спілкувався з однолітками, через що отримав прізвисько "борсук". Після здобуття початкової освіти вступив до Токійського університету на відділення французької літератури (закінчив університет у 1959 р.), де й відбулося його письменницьке становлення. О. був наймолодшим із письменників, котрі здобули визнання у 50-х рр., і навіть отримав прізвисько "письменник-студент". Уже через 10 років одне із видавництв видало десятитомне видання творів О. Сам письменник вважав себе представником, за його визначенням, "запізнілого покоління", якому не перепало нічого, крім гіркоти поразки та втрати усіх ідеалів і життєвих цінностей. Тому юні герої, головні персонажі перших творів О., сповнені апатії, відчуття розчарування і "втраченості", безцільності власного існування.

В одному з перших оповідань О. *"Дивна робота"* ("Кімьона сіготейу", 1957) його герой-студент заробляє на життя тим, що допомагає співробітникам лікарні вмертвляти піддослідних тваринок. Беззахисність тварин, які з тупою покірністю йдуть на смерть, символізує для письменника життя сучасного покоління японців. Питання смерті, безцільності існування займають увагу О. і в удостоєному премії Акутагави оповіданні *"Зверхність мертвих"* ("Сісяно огорі", 1957), оповіданнях *"Утримання худоби"* ("Сіїку", 1959), *"Наш час"* ("Варерано дзідай", 1959), романах *"Роблячи щеплення бруньці, стріляючи в ягня"* (1958), *"Сімнадцятилітній"* (1961) та інших творах, позначених інтересом автора до філософії екзистенціалізму.

У 1-ій пол. 60-х рр. з'явилися повісті О. *"Крик"* ("Сакебі коз", 1962) і *"Сексуальна людина"* ("Сейтекі нінґен", 1963), у яких письменник на хвилі модного тоді захоплення ідеями т. зв. "сексуальної" революції віддає данину проблемам сексуальності, якій надає гіпертрофованого значення і вважає ледве не головним змістом життя людини. Але водночас з'являються й інші твори О., де порушуються і серйозніші проблеми життя суспільства, яким письменник, зазвичай, надає гостросоціального і філософського звучання. Однією із головних тем цього часу у творчості О. стає проблема моральних пошуків повоєнних поколінь молодих японців. Уперше на повний голос ця тема розкривається в його романі *"Запізніла молодь"* ("Окурете кіта сейнен", 1962). Твір присвячений історії становлення підлітка у завершальні роки війни та у повоєнний період. Отруєний шовіністичною пропагандою герой виявляється непідготовленим для правильного розуміння значення того історичного випробовування, перед яким постає його батьківщина після прийняття умов капітуляції. Спроба пристосуватися до норм повоєнного суспільства "загального добробуту" призводить його до морального краху, до цілковитої духовної деградації.

Ця ж тема залишається головною і в романі *"Особистий досвід"* ("Кодзінтекіна тайкен", 1964), у якому відобразилася його душевна травма, спричинена народженням у 1963 р. хворої дитини з ураженим мозком. І хоча згодом у письменника народилися здорові син і дочка, потрясіння, що зазнав О., загострило його здатність співпереживати. Герой роману вже в умовах мирного, повоєнного розвитку японського суспільства, постає перед дилемою усвідомленого вибору свого подальшого життєвого шляху. Проблема полягає у тому, що герой мусить або відмовитися від своєї новонародженої неповноцінної дитини, або ж чесно і мужньо прийняти випробовування долі. Зрештою, герой відкидає можливість піти шляхом бездумного гедонізму і приймає рішення залишити дитину, розуміючи, що в цьому полягає його прямий моральний обов'язок, його громадська позиція, яка передбачає відповідальність однієї людини перед іншою. Ця ідейна позиція стане магістральною і для всієї подальшої творчості письменника.

У 2-ій пол. 60-х рр. О. написав один із найвідоміших своїх творів — роман *"Футбол 1860 року"* ("Маньєн ганьєнно футобору", 1967), удостоєний премії Танідзакі Дзюньтіро. У цьому творі події знаменного для Японії 1960 р. — року боротьби проти "угоди про безпеку" — перегукуються з подіями столітньої давності. Героя роману, котрий вступив на шлях політичних махінацій, письменник порівнює з його пращуром — керівником селянського повстання. За словами В. Гривніна, "те, що відбулося сто років тому, було для ватажка селян, людини егоїстичної і корисливої, не більше, ніж грою. Таку ж саму гру, на думку автора, затіяв через сто років і нащадок ватажка повстання". До того ж періоду належить й активна публіцистична діяльність О. У 1965 р. він видав свої *"Хіросімські записки"* ("Хіросіма ното"), а в 1967 р. опублікував *"Записки про Окінаву"*, у яких виступив на захист ідей миру та гуманізму.

До теми морально-етичних ідеалів японської молоді О. звертався і в 70-х рр., що засвідчив його відомий роман *"Огорнули мене води до душі моєї"* ("Кодзуйва вага тамасій ні ойобі", 1973). У цьому творі письменник вперше торкнувся проблеми лівого екстремізму і показав, як відсутність соціальних ідеалів позбавляє молодь чіткого розуміння розташування сил у суспільстві, розуміння, проти кого вона повинна спрямувати опір, позбавляє її позитивної програми, без якої будь-яке протиставлення себе суспільству втрачає сенс.

У 70—80-х рр. О. написав ще цілий ряд творів, які стали відомими далеко за межами його країни: *"Записки рятівника"* ("Пінтіранна тьосе", 1976), де продовжена критика лівого екстремізму, висловлена думка про моральну відповідальність громадсько-політичних сил за долю людства, яке стоїть на межі глобальної ядерної катастрофи; *"Ігри сучасників"* (1979) — гостросоціальний роман, що містить роздуми письменника про минуле, сучасне та майбутнє Японії; "Вставайте, о юнаки нової ери" (1983) — твір, у якому О. змальовує образи пророцтв В. Блейка, змужніння свого сина Хікарі; автобіографічний роман *"Листи до любого минулого"* (1987) та ін. У 1994 р. О. було присуджено Нобелівську премію з літератури "за те, що він з поетичною силою витворив уявний світ, у якому реальність і міф, поєднуючись, змальовують тривожну картину сьогоднішніх людських знегод".

Українською мовою окремі твори О. переклали І. Дзюб та І. Дубінський.

За влучним спостереженням І. Єрмакової, О. у зрілий період своєї творчості "продовжує освоювати нові літературні "технології". Він рухається від роману екзистенціального до роману-міфу, побудованому за методиками конструювання. В основі цього напряму — туга за міфом — мрія про відновлення втраченої єдності людини, часу та космосу.

Після публікації у 1993—1995 рр. трилогії *"Палаюче зелене дерево"* О. заявив, що більше романів писати не буде. І все ж таки у 1998 р. з'явився новий роман *"Кульбіт"*, у якому змальовані звичаї релігійної секти, що схожа на Аум Сенрікйо. Головний герой — смертельно хворий художник Кідзу — потрапляє у секту через свій гомосексуальний потяг до члена секти Ікуо. Інакомовно, через хитромудре плетиво складних фразеологічних зворотів, письменник підводить до думки, що між ними зростає напруга і накопичуються психологічні суперечності. Критики вважають, що цей роман є своєрідним посланням — роздумом про сенс життя сучасного японця, про його невлаштованість і порожнечу, хоча він надзвичайно складний як для прочитання, так і для розуміння.

О. — найтитулованіший японський письменник. Як громадський діяч, він відомий своїми критичними висловлюваннями з приводу сучасної культури та політичної обстановки в країні. Він відмовився від високої державної нагороди — ордена Культури, оскільки орден, на його думку, — "плоть від плоті нинішньої державної системи", яку він, як прихильник демократичних цінностей, не приймає.

Тв.: Укр. пер. — [Оповідання] // Всесвіт. — 1967. — №8; Спалена карта. — К., 1969; Історія М/Т і лісового дива // Всесвіт. — 1989. — №11—12. *Рос. пер.* — Опоздавшая молодежь. — Москва, 1973; Объяли меня воды до души моей. Рассказы. — Москва, 1978; Обращаюсь к современникам: Худ. публицистика. — Москва, 1987; Опоздавшая молодежь. Футбол 1860 года. — Москва, 1990; "Объяли меня воды до души моей...". — С.-Петербург, 1999; Избр. произв. — Москва, 1999; Игры современников. — С.-Петербург, 2000; Записки пичраннера. — С.-Петербург, 2000.

Літ.: Гривнин В.С. Вступление к роману Оэ Кэндзабуро "Футбол 1860" // Ин. л.-ра. — 1972. — №1—2; Григорьева Т. "Обращаясь к современникам" // Оэ К. Избр. произв. — Москва, 1999; Григорьева Т. Яп. л.-ра XX века. — Москва, 1983; Рехо К. Совр. яп. роман. — Москва, 1977; Рехо К. Нобел. речь Оэ Кэндзабуро (1994) // Л.-ры Азии и Африки. Опыт XX века. — Москва, 2002.

В. Назарець



ОЖЕ́ШКО, Еліза (Orzeszkowa, Eliza — 6.06.1841, с. Мілковщизна Гродненської губ. — 18.05.1910, м. Гродно) — польська письменниця.

Після А. Міцкевича О. була другим польським письменником, котрі принесли

польській літературі світову славу. Творча спадщина письменниці величезна і становить 60 художніх творів, у тому числі 30 великих романів, не беручи до уваги значного масиву публіцистичних і літературно-критичних статей.

О. народилася у с. Мілковщизна поблизу міста Гродно. Походила вона із заможної шляхетської родини. Її батько, Бенедикт Павловський, був людиною передових поглядів, брав активну участь у національно-визвольному русі. Він помер, коли Елізі виповнилося три роки, і далі її долею опікувалися мама і вітчим. Дівчинку виховували спочатку вдома, а з 1852 р. віддали у пансіон урсулінок (монастирський орден) у Варшаві. У 1857 р. Еліза закінчила пансіон, а наступного року вона вийшла заміж за місцевого поміщика Петра Ожешко і перебралася у його маєток — с. Людвинів Гродненської губернії. Після поразки повстання 1863 р. багато друзів і знайомих О. були ув'язнені, а Петро О. та його брат Флорентин — заслані у Сибір. Маєток було конфісковано. Еліза переїхала до батька у Мілковщизну і, незважаючи на важкий душевний стан, зайнялася там самоосвітою, почала писати. У 1869 р., після продажу їхнього маєтку з аукціону, вона переїхала у Гродно, де прожила до кінця життя і де активно зайнялася суспільно-громадською та літературно-художньою роботою.

Першим опублікованим твором О. стало оповідання *"Малюнок з голодних літ"* ("Obrazek z lat głodowych", 1866), у якому письменниця змалювала білоруське село 1854—1856 рр., напередодні аграрної реформи. Твір побудований на контрастах та протиставленні двох світів — бідних і багатих, панського маєтку і селян, образи яких ще значною мірою ідеалізовані та схематичні.

Із 2-ї пол. 60-х рр. О. звернулася до жанру роману. У перших романах О. виразно позначився вплив позитивізму та його ідей про тенденційну літературу. Її поглядам у 60-х рр. була властива майже безмежна віра в науку. Наука, на думку О., — це та сфера діяльності, що допоможе людям здолати усі труднощі та побудувати щасливе суспільство, а література повинна ілюструвати передову суспільну ідею і тим виховувати суспільство, повчати його. Тому у перших романах О. герої різко поділяються на позитивних і негативних. Позитивні герої найчастіше у відверто прямій і схематичній формі стверджують суспільний ідеал людини. О. багато повчає і моралізує, але не типізує і не узагальнює.

У романах О. 60—80-х рр. можна виділити кілька головних проблем, які вона розробляє і до яких неодноразово повертається. Насамперед, це доля жінки в буржуазно-шляхетському середовищі. Ця тема порушується у цілій низці її романів: *"Пан Ґраба"* ("Pan Graba"), *"Пізнє кохання"* ("Ostatnia miłość"), *"Щоденник Вацлави"* ("Pamietnik Wacławy"), *"Марта"* ("Marta") та ін. Друга тема — це життя "низів" суспільства — тобто білоруського і польського селянства, якому присвячений "селянський" цикл романів та повістей О. — *"Низини"*, *"Дзюрдзі"*, *"Хам"*, *"Над Німаном"*. Ще одна важлива для творчості О. тема — це єврейське питання, яке вона ставить в романах *"Елі Маковер"* ("Eli Makower"), *"Меїр Езофович"* ("Meir Ezofowicz"), *"Сильний Самсон"*. Крім того, у багатьох творах О. звертається до проблем польської інтелігенції, її національного буття, аналізує розклад і занепад аристократії та шляхти в нових суспільних умовах.

До соціального роману О. приходить не відразу. У її перших творах на передній план висуваються питання виховання нової людини, культ знання, праці, суспільної корисності. Основу фабули майже усіх цих творів складає історія кохання, за якою соціальний фон майже непомітний, а центральним образом виступає прогресивний суспільний тип, людина праці — інженер, директор фабрики, лікар, ученийхімік і т. д. Цей ряд творів започаткував роман *"Пізнє кохання"* (1867). Рисами подібної тенденційності, схематичності і спрощеності позначені й інші романи О. кінця 60—70-х рр.: *"З життя реаліста"* ("Z życia realisty", 1868), *"У провінції"* ("Na prowincji", 1870), *"Добродії"* (1871), *"На дні сумління"* ("Na dnie sumienia", 1873). Проте вже з кінця 60-х рр. О. починає еволюціонувати від побутового роману до роману соціального. Своєрідним проміжним етапом цієї еволюції став у її творчості роман *"У клітці"* ("W klatce", 1870). Уже сама назва твору метафорично пов'язується насамперед із соціальними умовами життя суспільства.

Поворотним пунктом у напрямку руху до соціальної проблематики став роман О. *"Пан Ґраба"* (1869—1870). Вона й сама пізніше означувала *"Пана Ґрабу"* як "перший роман автора із широким соціальним задумом", як широку картину звичаїв провінційної шляхти. Роман цікавий також тим, що на прикладі трагічної долі дружини Ґраби — Камілли — О. ввела у творчість жіночу тему. Орієнтація на соціальну проблематику характеризує і наступний роман О. *"Щоденник Вацлави"* (1871). Це великий тритомний твір, в основі якого історія молодої дівчини, пізнання нею життя і пошуки свого місця у суспільстві.

Найзначнішим досягненням О. у жанрі соціального роману 70-х рр. стали її романи *"Марта"* (1875), *"Елі Маковер"* (1874), *"Родина Брохвичів"* ("Rodzina Brochwiczów", 1876), *"Пани Помпалінські"* ("Pompalińscy", 1876), *"Меїр Езофович"* (1878). Основна тема роману *"Марта"* —

це доля жінки в сучасному їй суспільстві, причому жінки-неаристократки, жінки праці, а не "ляльки" з аристократичного салону. Головна героїня — Марта Свицька — зіткнулася із надзвичайно гострою, як на той час, проблемою — проблемою жіночої праці. Питання роботи стоїть для неї особливо гостро, оскільки воно стосується виживання її та маленької доньки, яка залишилась у неї на руках після смерті чоловіка. У романі акцентується увага на соціальній нерівності жінок і чоловіків, на тому, як складно знайти роботу жінці у тогочасному суспільстві, якого неймовірного рівня сягає експлуатація жіночої праці.

У центрі роману *"Меїр Езофович"* — євреї містечка Шибова і, зокрема, боротьба двох відомих у Шибові родин — рабинів Тодросів, котрі виступають втіленням фанатизму і віронетерпимості, і купців Езофовичів, котрі усвідомлюють необхідність освіти темного єврейського люду.

80-ті рр. XIX ст. умовно виділяють як другий етап творчості О. Він насамперед характеризується подальшою розробкою жанру соціального роману. На початку 80-х рр. вийшов друком цикл романів О. під загальною назвою *"Примари"* ("Widma"), куди увійшли *"Примари"* (1880), *"Сільвек із кладовища"* ("Sylwek Cmentarnik", 1880), *"Зиґмунт Лавич та його товариші"* ("Zygmunt Ławicz i jego koledzy", 1882), *"Мильні банки"* ("Bańka mydlana", 1882), *"Первісні"* ("Pierwotni", 1884). У цих творах О. намагалася відгукнутися на нові віяння, пов'язані з першими проявами робітничого руху і поширенням соціалістичних ідей.

Упродовж 1883—1888 рр. О. створила "селянський" цикл творів, який вважається вершиною її творчості. До цього циклу входять повісті *"Низини"* ("Niziny", 1885), *"Дзюрдзі"* ("Dziurdziowie", 1885), *"Хам"* ("Cham", 1888). Найвизначнішим твором циклу є роман *"Над Німаном"* ("Nad Niemnem", 1887—1888), що став своєрідним відгуком О. на кризу позитивістських ідей, які, починаючи з 80-х рр. XIX ст., почали стрімко втрачати свій авторитет у польській суспільній думці, поступаючись місцем національно-патріотичним ідеям. Реагуючи на ці нові суспільні настрої та тенденції, О. у романі *"Над Німаном"* рішуче відмовилася від примиренницької політичної позиції позитивістів і стала на бік тієї ідеології, яка намагалася утвердити в суспільній свідомості національно-патріотичні переконання та ідеї визвольної боротьби. Новою силою нації, на яку покладає надії О., виступає у романі покоління поляків, представлене вихідцями з середніх і нижчих прошарків польського суспільства (це, зокрема, Вітольд Корчинський, Юстина Ожельська та Ян Богатирович) . Вони керуються у своїй діяльності, по-перше, ідеєю про виправданість і необхідність продовження тієї національно-визвольної патріотичної боротьби, яку розпочали з російським царизмом попередники, "допозитивістські" покоління поляків, по-друге, ідеєю національно-класової консолідації усіх прогресивних сил польського суспільства. Цим патріотичним силам О. протиставляє тих поляків, котрі з різних причин гальмують рух прогресивних сил суспільства. У романі це, з одного боку, представники демократичного (середнього) прошарку шляхти, які до певної міри розчарувалися в ідеалах національно-визвольної боротьби (цей "пласт" шляхти уособлює Бенедикт Корчинський), з іншого боку, це космополітична аристократична верхівка польської шляхти, яка далека від національних ідей і ніколи їх не поділяла (аристократи-землевласники Дажецький, Ружиць і Зиґмунт Корчинський).

1890—900-ті рр. складають третій і останній етап творчості О. Цей період загалом характеризується ослабленням соціальної проблематики і досить відчутним зниженням художнього рівня творів О. У тогочасних збірках оповідань (*"Нитки"*, 1890; *"Меланхоліки"* ("Melancholicy"), 1896; *"Іскри"*, 1898; *"Момент"*, 1901) вона ідеалізує дрібну шляхту, а також закликає до єднання польське суспільство. Життя шляхти складає основний предмет зображення і романів О. цього періоду. Одна із головних проблем, до яких у той час зверталася письменниця, — це проблема альтруїзму, моральної і матеріальної самопожертви. Дехто з її героїв, наприклад, відмовляється від багатства та кар'єри і йде в народ, знаходячи втіху у праці (*"Два полюси"*, 1893; *"Австралієць"*, 1902 і *"Анастасія"*, 1902). В останніх творах О. посилюється національно-патріотична проблематика: повість *"І пісня нехай заплаче"* — "I pieśn niech zapłacze", 1905; збірка оповідань *"Слава переможеним"* ("Gloria victis", 1910).

Ще з 1869 р. О. оселилася у Ґродно, де активно займалася літературою та громадською роботою. Поставивши собі за мету "пробудити духовне та суспільне життя" поляків білорусько-литовського краю, вона з допомогою друзів і знайомих у 1873 р. організувала у Вільно видавництво польських книжок. Упродовж 90—900-х рр. О. майже безвиїзно жила у Ґродно, звідки лише кілька разів виїжджала за кордон для лікування. У Гродно вона й померла.

Українською мовою твори О. перекладали О. Медущенко-Кривенко, Ю. Назаренко, О. Стаєцький, М. Пригара, В. Струтинський та ін.

Тв.: Укр. пер. — Оповідання та повісті. — К., 1956; Аргонавти. — К., 1966; Над Німаном. — К., 1981. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1948; Соч.: В 5 т. — Москва, 1953—1954; Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1991.

Літ.: Булаховська Ю. Л. Ідейні і творчі зв'язки Елізи Ожешко з представниками рос. та укр. літератур // Міжслов'янські літ. взаємини. — К., 1958; Булаховская Ю.Л. Рост реалист. тенденций в творч. Э. Ожешко конца 60-х — сер. 80-х гг. XIX в. //Славянские л.-ры. — Ленинград, 1958; Булаховська Ю. Гуманізм худ. слова зар. слов'янських письменників XIX–XX ст. — К., 1995; Вервес Г. Еліза Ожешко // Вервес Г. Польська л.-ра і Україна. — К., 1985; Грибовська О. Еліза Ожешко в боротьбі за реалізм польської л.-ри // Питання слов'янської філології. — Львів, 1960. — Вип.1; Маковецкий А.З. Пути развития польской прозы на рубеже XIX–XX веков // Русская и польская л.-ра конца XIX — нач. XX века. — Москва, 1981; Назарець В.М. Польська л.-ра XVI–XIX ст. в творах провідних її представників. — Рівне, 1999.

В. Назарець



О'КЕ́ЙСІ, Шон (O'Casey, Sean — 31.03.1880, Дублін — 19.09.1964, Торкі) — ірландський письменник.

О'К. стоїть у шерезі таких реформаторів театру, як Дж.Б. Шоу, Ф. Гарсія Лорка, Б. Брехт, Ю. О'Ніл, А. Чехов. Важливим внеском О'К. у розвиток світової драматургії було створення оригінальної трагікомедії та поетичної драми як драми соціальної дії.

О'К. народився у Дубліні у багатодітній сім'ї (майбутній письменник був тринадцятою дитиною), змалку страждав на хворобу очей. Через недуги та скрутне матеріальне становище родини він не зміг здобути систематичної освіти, рано почав трудове життя. Юнаком О'К. брав активну участь у культурному русі, відомому під назвою "Ірландське відродження". Разом з іншими ентузіастами національного відродження він вивчав у класах Гельської ліги ірландську мову, витіснену до того часу англійською, займався у молодіжно-спортивних і театральних самодіяльних колективах, що пропагували національні види спорту та мистецтва. Знайомство з профспілковим лідером Дж. Ларкіним та участь у дублінському страйку 1913 р. змінили ставлення О'К. до ідей культурної незалежності. Майбутнє Ірландії він почав пов'язувати з боротьбою за політичне й економічне визволення. Про це він писав у публіцистичних статтях і памфлетах, що публікувалися в республіканській періодиці 10-20-х рр.

О'К. був першим секретарем Громадянської армії, створеної для захисту прав робітників, і автором її програми, у якій проголошувалося, що "духовна й матеріальна власність Ірландії належать по праву народові Ірландії". О'К. не взяв участі у дублінському повстанні 1916 р. та війні, що спалахнула невдовзі (1919–1921), не лише внаслідок хвороби, яка загострилася в цей період, а й з тієї причини, що він не був прихильником створення "ірландської Ірландії", до чого прагнули націоналістичні сили.

Драматургічна діяльність О'К. почалася у 20-х, коли на сцені "Еббі-тіетр" були поставлені його перші п'єси. *"Тінь стрільця"* ("The Shadow of a Gunman", 1923), *"Юнона і павич"* ("Juno and the Paycock", 1924), *"Плуг і зорі"* ("The Plough and the Stars", 1926) склали своєрідну трилогію, присвячену, відповідно, англо-ірландській війні, громадянській війні та дублінському повстанню. О'К. показав у них трагедію мирних мешканців — їхні життя були принесені в жертву братовбивчій війні; трагедію матерів, сини яких опинилися по різні боки барикад; як висловилася героїня п'єси *"Юнона і павич"*, вони "поклали своє горе на шальки терезів, і тіла вбитих синів урівноважили".

Наслідуючи шекспірівську традицію, О'К. стверджував дух трагікомедії як найбільш відповідної різноголоссю переверненого революційного життя. Трагічні долі героїв цих п'єс представлені на мальовничому фальстафівському тлі. О'К. вивів на сцену пістряву, галасливу юрбу дублінців, котра, як писав він згодом, "може бути такою колоритною, такою доброю, такою злостивою, такою потішною". Його персонажі — мешканці перенаселених доходних домів, втягнуті у круговерть подій, захоплені чи підім'яті ними, вбиті випадковими кулями. Веселим сміхом О'К. розправляється з ненависними йому ходульною романтикою та націоналістичним фразерством. Як зізнавався драматург, його цікавили не боги та герої, а чоловіки та жінки, завдання своє він вбачав у тому, щоби "підняти мішурне покривало, під яким прихована правда".

Позиція О'К. викликала різку реакцію з боку націоналістично налаштованої аудиторії. Прем'єра його п'єси *"Плуг і зорі"*, що відбулася на 10-літній ювілей дублінського повстання, супроводжувалася скандалом. Драматурга звинувачували у приниженні ірландців і боротьби, яку вони вели. "Невже ви завжди так будете реагувати з'яву ірландського генія? — звернувся В. Б. Єйтс до публіки зі сцени театру. — ...Слава О'Кейсі народилася сьогодні. Це його тріумф". Слова Єйтса виявилися віщими. П'єса *"Плуг і зорі"* увійшла у золотий фонд світового театру XX ст.

Дія п'єси починається з підготовки повстання і закінчується його останніми днями, коли потіснені англійцями ірландські республіканці вже не в силі були втриматися на зайнятих позиціях. Але саме повстання залишається поза сценою. На сцені ж виникає те живе фальстафівське тло, за якого і найпіднесеніші ідеї повертаються на грішну землю. У другому акті біля стійки бару сходяться дублінські обивателі й учасники

повстання зі знаменами в руках — на одному з них зображені плуг і зорі, емблема Громадянської армії. П'яна сварка, задерикувата пісенька повії, якою переривається бойова команда, що саме лунає на вулиці, введені не для того, аби сплюжити героїчні ідеали, а щоб голосніше зазвучав незграйний хор голосів життя. Сплав трагедії та комедії дав у цій п'єсі значний драматургічний ефект. Фарсові епізоди змінюються в ній епізодами високої трагічної напруги, щоби знайти потім вирішення у трагічній іронії заключної сцени. Біля вікна, освітленого спалахами пожеж, англійські солдати тоскно співають: "Хай не гасне вогонь у печі".

У 1926 р. О'К. переїхав в Англію, але, як він зізнався, Ірландія зосталася його єдиним способом художнього мислення. У своїх п'єсах він створював "Ірландію в мініатюрі" як мікрокосм світу. Починаючи з п'єси *"Срібний кубок"* ("The Silver Tassie", 1928), О'К. залучає до драматичної дії елементи експресіоністської драми, з допомогою яких створює узагальнюючі образи-символи (*"За огорожею"* — "Within the Gates", 1933); *"Зірка стає червоною"* — "The Star Turns Red", 1939).

У 40–50-х рр. О'К. писав різні за жанром п'єси. У "химерній комедії" *"Пурпуровий прах"* ("Purple Dust", 1940) бурхливий потік паводку змітає все, що віджило свій вік. У героїчній трагедії *"Червоні троянди для мене"* ("Red Roses for Me", 1942) оберемок червоних троянд кладуть на груди загиблого героя — робітника та митця, борця та мрійника. У комедії *"Півень-денді"* ("Cock-a-Doodle Dandy", 1949) фантастичний півень, символ радості та веселощів, здіймає переполох у світі власників і фанатичних церковників. Героїня трагікомедії *"Багаття єпископа"* ("The Bishop's Bonfire", 1955) стає жертвою релігійного фанатизму. У "веселій комедії" *"Барабани отця Неда"* ("The Drums of Father Ned", 1958) бій барабанів провіщає перемогу над застарілими нормами життя.

Структура цих п'єс визначається поєднанням буденного та піднесеного, мовними переходами від буденної прози до поетичної, наближеної до ритмізованого вірша. Відчуття масштабності досягається не так значимістю подій чи дійових осіб, як другим поетичним планом. Конфлікт поміж старим світом, у якому користолюбці вживаються з релігійними фанатиками, і світом молодості, веселощів, життєлюбності знаходить втілення в поетичних образах. Противники та захисники "життя в усій його повноті", темне та світле, старе та молоде — такий поетичний ряд, що узагальнює глибокі соціальні процеси.

Творчість О'К. дала імпульс розвиткові сучасної ірландської драми. Як зауважив Б. Фріл, драматург наступного покоління, "ми всі вийшли з його шинелі". О'К. виявив себе і як чудовий майстер прози. Зі сторінок його шеститомної автобіографічної епопеї постає образ насмішкуватого та життєрадісного чоловіка, м'якого та доброго, коли він говорить про тих, хто близький йому за духом, і їдкого та різкого щодо ідейних супротивників.

"Я стукаю в двері" ("I Knock at the Door", 1939) — так назвав він книгу про початок своєї безстрашної та радісної битви з життям. У другій книзі автобіографії — *"На порозі"* ("Pictures in the Hallway", 1942) — відтворюються духовні пошуки Джонні Кессіді (розповідь ведеться від третьої особи), котрий намагається знайти своє місце у строкатому суспільно-культурному житті Ірландії на зламі століть. У *"Барабанах під вікном"* ("Drums under the Windows", 1945) центральне місце займають такі події, як страйк 1913 р. та Великоднє повстання 1916 р. Четверта книга автобіографічної епопеї — *"Прощавай, Ірландіє"* ("Irishfallen Fare Thee Well", 1949) — найтрагічніший твір О'К. Елегійні мотиви з приводу жертв визвольної боротьби поєднуються з гострою сатирою на націоналістів, котрі прийшли до влади. У житті героя це був початок його творчого шляху драматурга. Постановка перших п'єс зробила О'К. найпопулярнішим драматургом "Еббі-тіетр", з яким, однак, невдовзі у нього виникли розбіжності. Дія двох останніх книг епопеї — *"Троянда та корона"* ("Rose and Crown", 1952) та *"Захід і вечірня зоря"* ("Sunset and the Evening Star", 1954) — переноситься в Англію. Письменник передбачає близький розпад Британської імперії, він чує похоронний подзвін, що звістує: "Печальні звуки. Корона розбита, в'яне троянда". Сам же він готується до "прощального цілунку світові", хоча "й тепер, коли сонце зайшло і вечірня зоря цнотливо торкається до ночі, ще багато чого слід сказати, чимало зробити".

Естетичні погляди О'К. відображені в книгах: *"Летюча оса"* ("The Flying Wass", 1937), *"Зелений ворон"* ("The Green Crow", 1956), *"Під барвистою шапкою"* ("Under a Colored Cap", 1963) — і в посмертно виданих *"Благословеннях та прокляттях"* ("Blasts and Benedictions", 1967). У них він послідовно виступає проти натуралізму, копіювання життя на сцені, проти наївного реалізму. Посилаючись на образи В. Шекспіра, О'К. пише: "Реальний характер у п'єсі завжди виявляється позбавленим частини своєї реальності, драматург, котрий створює характер, завжди його збільшує, розширяє, поглиблює". Своїми виступами О'К. сприяв створенню англійського національного театру як театру Шекспіра.

Тв.: Укр. пер. — Я стукаю в двері. На порозі. — К., 1975; Половинка, чвертка самоуправління // Всесвіт. — 1980. — №2. *Рос. пер.* — Я стучусь в дверь. На по-

роге. — Москва, 1957; Костер епископа // Звезда. — 1958. — №1; Пять одноактных пьес. — Москва, 1960; Пьесы. — Москва, 1961; На сон грядущий. — Москва, 1961; Под цветной шапкой. Рассказы. — Москва, 1964; За театральным занавесом: Сб. статей. — Москва, 1971.

Літ.: Друзина М.В. Шон О'Кейси — драматург. — Москва, 1984; Саруханян А.П. Творчество Шона О'Кейси. — Москва, 1965; Шон О'Кейси: Библ. указ. — Москва, 1964; Шон О'Кейси (1880—1964): Библ. указ. и методолог. рекомендации. — Москва, 1984.

А. Саруханян



ОЛБІ, Едвард Френклін (Albee, Edward Franklin — нар. 12.03.1928, Вашингтон) — американський драматург.

О. народився в одному з пологових будинків Вашингтона, батьки його невідомі. Через два тижні немовля всиновила родина Реда Олбі, антрепренера спектаклів на Бродвеї. Р. Олбі назвав сина на честь свого батька Едварда Френкліна, одного з найвідоміших дистриб'юторів американських вар'єте. Сім'я "бідного малюка-багатія", як згодом, згадуючи дитинство, казав про себе О., зиму проводила в особняку в стилі пізньої англійської готики у Ларгмонті, а на літо вирушала у Флориду. Батьки виконували будь-яку забаганку сина, друзі батька говорили, що ніколи не бачили розбещенішої дитини. У зв'язку з переїздами сім'ї виникали певні труднощі, пов'язані з навчанням Едварда, початкову освіту він здобував у кількох престижних школах. Навчався успішно, віддаючи перевагу читанню, а не галасливим іграм чи спорту.

У 1944 р. О. вступив в один із найкращих навчальних закладів країни "Чоат" ("Choate"), який закінчило чимало визначних людей Америки. Це була щаслива пора для О., особливо цікавили та захоплювали заняття професора Ч. Ріса — викладача англійської мови. Першу п'єсу О. створив у роки навчання у "Чоат". "Літературний журнал "Чоат" у 1946 р. опублікував одноактову мелодраму О. *"Розкол"* ("Schism"). Це п'єса про шляхи до Бога в умовах авторитаризму католицької церкви. Після закінчення "Чоат" О. отримав характеристику, у якій відзначалася його особлива чутливість до сприйняття прекрасного. Потім він вступив у Трініті-коледж (шт. Коннектикут), успішне навчання О. поєднував із участю в аматорських постановках театральної групи коледжу. О. вперше вийшов на сцену в ролі імператора Франсуа-Жозефа у п'єсі М. Андерсена "Маска короля". У 1949 р. О. вступив до Колумбійського університету, але через 6 місяців залишив його. Нетривале навчання у Вашингтонському університеті доповнило його академічну освіту. Після смерті бабусі О. успадкував 7 тис. дол., їх він зберігав, вважаючи за краще заробляти самостійно.

У 1948 р. О. покинув рідний дім, причиною цього став розрив стосунків із матір'ю. Він оселився у Нью-Йорку, у Гриніч Вілліджі. Цей період свого життя О. назве "роки — листковий пиріг". Як американський драматург-початківець, він і тут продовжив своєрідну традицію: А. Міллер замолоду працював водієм вантажівки й офіціантом у кафе, О'Ніл — матросом, кур'єром, рекламним агентом. О. писав музичні програми для радіо WNYC, продавав диски у магазині Блуменгталь, потім торгував книгами, винаймався службовцем у готель "Манхеттен Тауер". Цей період для багатого молодика з Гриніч Вілліджа, "змушеного" працювати, став часом сподівань. Близько 10 років тривала ця смуга, надії танули. Майже у відчаї О. написав п'єсу *"Що трапилось у зоопарку"* ("The Zoo Story", 1958). У Нью-Йорку п'єсу не взяли до постановки. Друзі О. переправили рукопис у Флоренцію, потім — у Цюрих, Франкфурт, Берлін. Зрештою, 25 вересня 1959 р. у Майстерні Шиллерівського театру відбулася прем'єра вистави: у першій частині була представлена п'єса *"Остання стрічка Креппа"* С. Беккета, у другій — *"Що трапилось у зоопарку"* О. Американський театр Провінстаун (який відкрив Америці Ю. О'Ніла) репрезентував глядачам ту саму програму у січні 1960 р. Невипадковим було об'єднання цих творів. Відчуття безглуздості існування в розірваному, статичному світі — загальний настрій п'єс відомого французького і початкуючого американського драматургів. О. в спробі передати стан людини більш класичний, його рання творчість ближча до драматургії екзистенціальної, що використовує багаті традиції європейського театру. Однак п'єса *"Що трапилось у зоопарку"* — це вже початок експерименту, мета якого — зобразити світ, що втратив внутрішню цілісність. "Незвичайне, неймовірне, несподіване" — ось ті засади, на яких стоятиме театр О. Незвичним є місце дії — зоопарк, де герой безуспішно шукає спілкування... з тваринами; неймовірний діалог героїв, позбавлений діалогічності; несподіваний фінал: погрожуючи ножем своєму співбесідникові, Джеррі вбиває себе; втративши контакт зі світом, герой іде із нього.

Після показу п'єси *"Що трапилось у зоопарку"* О. став відомим, його п'єси йдуть у багатьох театрах Європи й Америки, він дає інтерв'ю, виступає перед глядачами, багато подорожує, йому присуджують різноманітні премії та стипендії.

Того самого 1960 р. була зроблена постановка п'єси *"Смерть Бессі Сміт"* ("The Death of

Bessie Smith"). Історія, розказана О., мала під собою реальне підґрунтя: вона не лише про людську холодність, розмежованість, вона й про расову непримиренність, що призводить до смерті героїні.

Прем'єра п'єси *"Хто боїться Вірджинії Вулф?"* ("Who's Afraid of Virginia Woolfe?") у жовтні 1962 р. стала сенсацією. Це перша п'єса О., поставлена на Бродвеї. Спектакль йшов упродовж 663 вечорів. Чимало театрів Європи здійснили постановку цієї п'єси. Двоє чоловіків і дві жінки розмовляють, п'ють, мріють і вбивають свої мрії. Один із чоловіків, "безвольний" Джордж, відчуває, що світ рухається до того стану, коли вже "не знайдеться місця для музики", а ідеалом людини буде здоровань Нік, холодний учений, котрий будує надцивілізацію.

О. співпрацював із розмаїтими акторськими трупами, здійснюючи постановки п'єс європейських драматургів, "класиків" театру абсурду Ж. Жене, Е. Йонеско, Г. Пінтера.

Початком нового етапу творчості О. стала сюрреалістична п'єса *"Крихітка Аліса"* ("Tiny Alice"), поставлена у 1965 р. Це твір, якого сам О. не міг пояснити. Це абсолютизація незвичного, неймовірного: місце дії — реальний замок чи вигадана конструкція. Аліса — стара баба чи юна красуня... За подіями, що розгортаються на сцені, стоїть філософія чи не стоїть нічого? Над цим чимало сперечалися критики, режисери, зійшовшись на тому, що пояснити новий твір О. дійсно неможливо: це п'єса не лише про зіткнення видимого та сущого, у ній — не лише картини, що породжуються підсвідомістю кожної людини, це не лише гра-війна слабкого чоловіка та сильної жінки. У цьому творі — ремінісценції з Біблії та "Аліси в країні чудес", теми Ф. Дюрренмата, ефекти на кшталт Ж. Жене. П'єса *"Крихітка Аліса"* так і залишилася загадкою. О. став одним із найвідоміших драматургів Америки, журналісти називали його "новим О'Нілом", "юним Стріндбергом", "Вільямсом півночі". О. залюбки дає інтерв'ю, розповідає про свої плани, розмірковує про ситуацію в театрі, говорить про те, що перед сучасним драматургом мають стояти два завдання: перше — спробувати вивчити і зобразити стан людини, друга — пізнати природу тієї форми мистецтва, до якої він звертається у своїй творчості. На думку критики, у виконанні другого завдання О. немає рівних серед сучасних драматургів Америки.

У 1966 р. за п'єсу *"Хистка рівновага"* ("Delicate Balance"), своєрідну інтерпретацію п'єси *"Хто боїться Вірджинії Вулф?"*, О. отримав Пулітцерівську премію. Однак цей твір розчарував багатьох прихильників таланту О. У тому самому році О. обрали членом Національної Академії мистецтв і літератури.

У цей час О. створив п'єси на основі романів Дж. Парді *"Малькгольм"* ("Malcholm", 1966), Дж. Купера *"Усі в саду"* ("Everything in the Garden", 1967), дещо раніше здійснив драматургічну переробку повісті К. Маккалерс *"Балада про невеселий шинок"* ("The Ballad of the Sad Cafe", 1963). Ці роботи мали успіх, однак оцінка критики не була високою. Дві одноактові п'єси, поставлені 1969 р., *"Ящик"* ("Box") і *"Цитати голови Мао"* ("Quotations from Chairman Mao Tse-tung") — це новий крок у творчості О. на шляху пошуку місткішої виразної форми за максимальної умовності змісту. Це, безумовно, цікаве експериментування.

У 1969 р. О. відвідав Радянський Союз, побувавши у Москві, Києві, Одесі, Ленінграді, мав можливість познайомитися з літературою "відлиги", письменниками, невідомими у Європі й Америці.

П'єса 1970 р. *"Все скінчено"* ("All Over") — один із найвизначніших творів О., його постановкою було відзначено десятиріччя творчого шляху драматурга. Однак вона не була належно оцінена публікою.

Після чотирирічної перерви у 1975 р. О. виніс на суд глядачів свій новий твір — драму *"Морський краєвид"* ("Seascape"), що викликала неоднозначні відгуки в пресі. О. звинувачували у невмінні вибудовувати інтригу, у нездатності створювати характери, що нібито перетворює його п'єсу в "умисне мудрування". В одному з інтерв'ю О. відповів своїм опонентам: "Біда в тому, що люди надто неосвічені, аби зрозуміти, щó є театральним мистецтвом, а щó — його паплюженням". Схожі на двох морських ящірок, персонажі драми *"Морський краєвид"* прагнуть до усамітнення у світі. Трагічні наслідки некомунікабельності — тема, що пройшла через усю творчість О. Тепер драматург більш оптимістично дивиться на світ, зауважуючи покращення естетичних смаків американців.

Останній твір О. *"П'єса про немовля"* ("The Play About the Baby", 2000) було поставлено у Нью-Йорку у 2001 р. У 1996 р. драматург отримав нагороду Центру Кеннеді за плідно прожите життя, а наступного року президент Б. Клінтон вручив йому Національну медаль за досягнення в галузі мистецтва.

"Олбі — єдиний значний драматург, який є зараз у США", — писав Т. Вільямс, і нові твори О. — безумовне тому підтвердження.

Тв.: Укр. пер. — Смерть Бессі Сміт // Всесвіт. — 1964. — №6; Не боюсь Вірджинії Вулф // Всесвіт. — 1994. — №10. *Рос. пер.* — История в зоопарке. Американский идеал: Пьесы. — Новосибирск, 1968; Все

в саду: Пьеса в двух действиях // Ин. л.-ра. — 1969. — № 1; Смерть Бесси Смит и другие пьесы. — Москва, 1976.

Літ.: Аникст А.А., Бояджиев Г.Н. Шесть рассказов об амер. театре. — Москва, 1963; Бернацкая В.И. Эдвард Олби // Бернацкая В.И. Четыре десятилетия амер. драмы. 1950–1980 гг. — Москва, 1993; Вулф В. В поисках спокойствия: “Новый консерватизм” в культуре США // Театр. — 1975. — № 8; Смирнов Б.А. Театр США XX века. — Ленинград, 1976.

А. Ардаб'єва



ÓЛДІНҐТОН, Річард (Aldington, Richard — 8.07.1892, Гемпшир, Англія — 27.07.1962, Сюрі-ан-Во, Шер, Франція) — англійський письменник.

О. народився у сім'ї провінційного адвоката, великого аматора літератури. Дитинство та юність письменника минули у Дуврі, графство Кент. О. закінчив Дуврський коледж — військовий навчальний заклад. Навчався у Лондонському університеті, але через брак коштів був змушений його покинути. Усе життя О. був невтомним трударем, пережив злети і падіння; був зігрітий теплом і сердечністю щирих шанувальників його таланту.

О. належить до т.зв. “втраченого” покоління письменників Заходу, був учасником Першої світової війни, яка визначила його світогляд. Літературну діяльність розпочав як поет, приставши до імажизму, модерністської течії в англійській та американській літературі, ватажком якої був Езра Паунд, американський поет, що замешкував тоді в Англії. Не приймаючи сучасного суспільства як доби варварства, вульгарності та комерційного духу, імажисти проголосили “чисту образність” основою своєї програми. Свої перші вірші О. опублікував в антології *“Імажисти”* (“Des Imagistes”, 1914). О. приваблюють чистота і велич античного світу; у мистецтві Стародавньої Греції він часто віднаходить образи для своїх поетичних творів: *“Образи”* (“Images”, 1915) та *“Образи старі й нові”* (“Images Old and New”, 1916). Упродовж трьох десятиріч О. видасть понад 15 збірок віршів та поем.

У 1917 р. О. добровольцем пішов на фронт. Один із провідних поетів імажизму переосмислив життя і світ, в окопах війни по-новому глянув на справжні цінності. Найважливішою з них він визнав людину. Війна стала для нього тим рубежем, який поклав початок новому періоду в житті і творчості. Побачивши кров і жорстокість, переживши страх і відчай, поет звернувся до інших образів і тем. Перебування в окопах зіткнуло О. з “брутальними істинами”, тому його вірші воєнних літ звучать різким контрастом до його ранніх творів. Збірка *“Образи війни”* (“Images of War”, 1919) відображає нове бачення світу. За настроєм, осмисленням та оцінкою подій воєнна лірика О. тісно пов'язана з усією його повоєнною романічною творчістю. Витоки проблематики олдінгтонівських романів — у його віршах воєнних літ. Поет сам вказував на спадкоємність між антивоєнними віршами та романами.

Перше повоєнне десятиліття — час упертої праці та глибоких роздумів. О. працював як літературний критик, поет, перекладач. Коло його зацікавлень — С. де Бержерак, Ш. де Лакло, Дж. Боккаччо, Вольтер, Р. де Гурмон та ін.

Протягом наступного десятиліття (з 1929 до 1937 р.) вийшло друком сім романів О., що становлять ніби єдиний цикл, — це *“Смерть героя”* (“Death of a Hero”, 1929), *“Донька полковника”* (“The Colonel's Daughter”, 1931), *“Усі люди — вороги”* (“All Men Are Enemies”, 1933), *“Жінки мусять працювати”* (“Women Must Work”, 1934), *“Справжній рай”* (“Very Heaven”, 1937), *“Семеро проти Рівза”* (“Seven Against Reeves”, 1938), *“Знехтуваний гість”* (“Rejected Guest”, 1939). Вони відображають значні явища життя Англії першої третини XX ст.

“Смерть героя” — найкращий твір О. і найвизначніший з-поміж англійських антивоєнних романів, присвячених Першій світовій війні, що зробив ім'я О. всесвітньо відомим.

“Смерть героя”, поряд з книгами Е. М. Ремарка, Е. Хемінгвея, Р. Грейвза, Е. Бландена, З. Сассуна й ін., написана від імені покоління, яке пройшло крізь пекло війни, і про це покоління. За зізнанням О., почуття гніву було тією силою, що зробила його романістом. Він почав писати роман відразу ж після перемир'я, ще перебуваючи на лінії фронту в бельгійському селі; взявся за перо, аби висловити бодай частину того, що накопичилося за кілька років перебування в окопах, але спроба виявилася передчасною, рукопис було відкладено. Через десять років, “замалим не того самого дня”, автор повернувся до нього, аби очистити душу від того, що отруювало її багато літ. Війна пробудила в О. зненависть до “старої доброї Англії”, що послала своїх синів на смерть. Уже в самому заголовку звучить іронія, їдка, зла, глибока. Її пафос звернений проти війни, ура-патріотичних закликів, шовінізму.

Герой роману — Джордж Вінтерборн, митець, журналіст, буржуазний інтелігент, — гине на фронті у двадцять шість літ. Обривається молоде життя. Факт трагічний, але, як з'ясовується, далебі не героїчний, більше того — безглуздий. Загибель Вінтерборна сприймається його фронтовим другом як самогубство: за тиждень до перемир'я, на світанку 4 листопада 1918 р.,

людина в хакі звелася без будь-якої видимої причини у повен зріст, ставши мішенню для ворожого кулемета. "Смерть героя! Яка насмішка, яке огидне лицемірство! Мерзенне, підле лицемірство! Смерть Джорджа для мене — символ того, яке все це мерзенне, підле і нікому не потрібне, яка це ідіотична й нікому не потрібна тортура", — вигукує фронтовий товариш. Ім'я Вінтерборна з'явилося на меморіальній дошці, він заслужив надгробний камінь. Та й тільки. Смерть Джорджа особливо нікого не засмутила, близькі доволі спокійно сприйняли його смерть, армія виконала свій обов'язок, віддавши одному з тисяч полеглих належне, а однополчанам було просто не до нього. Уся безглуздість цієї загибелі стає збагненною лише після того, як у ретроспективному русі відтворюється перед читачем попереднє життя Вінтерборна, а через нього — картина суспільного життя Англії першого десятиріччя XX ст. О. засуджує жорстокість війни: люди гинуть, навіть не знаючи, в ім'я чого вони воюють. Автора цікавлять причини того, що відбувається, витоки трагедії.

Майже одночасно з першими романами О. вийшло дві збірки його оповідань *"Дороги до слави"* ("Roads to Glory", 1930) та *"Короткі відповіді"* ("Quiet Answers", 1932). Збірки витримали в Англії кілька видань, але були прохолодно зустрінуті критикою. Оповідання є важливим доповненням до романів О. Вони часто присвячені окремим епізодам війни, її трагічним наслідкам, відображають повоєнний побут і звичаї. З темою війни виявляється спаяною й тема родини, вірніше, її цілковитої руйнації. *"Донька полковника"* — історія дівчини, яка на свій лад постраждала через війну, стала жертвою банального існування у лоні родинного життя. Енергійна Етта Моррісон рветься до незалежності *("Жінки мусять працювати")*; поза суспільством, на острові Еа, намагається створити своє щастя Ентоні Кларендон *("Усі люди — вороги")*. Пародією на родинне життя виглядає те існування, яке провадять батьки та сестра Кріса Хейліна *("Справжній рай")*. Життя Девіда Норріса *("Знехтуваний гість")* скалічене двома світовими війнами. Романи О. 30-х рр. доповнюють один одного, розвиваючи загальні теми.

Незадовго до Другої світової війни О. опублікував поему *"Кришталевий світ"* ("The Crystal World", 1937). Це своєрідна лірична варіація острова Еа. О. звертається до філософського осмислення життя: створити своє щастя на землі можливо лише всупереч усім законам, поєднавши пристрасть і страждання.

Другу світову війну О. сприйняв як катастрофу, ще страхітливішу, ніж перша. Письменник покинув Англію, рятуючись від цькування буржуазної преси, він перебрався на кілька років у США, а потім переїхав у Францію, де й помер. Протягом свого останнього творчого періоду О. написав книгу спогадів *"Життя задля життя"* ("Life for Life's Sake", 1940), перейняту настроями смутку, розчарування та песимізму. У 1946 р. він видав роман про любовні пригоди Казанови ("The Romance of Casanova").

Широкою ерудицією, витонченістю стилю вирізняються праці О. двох останніх десятиліть. Захопливо, з великим талантом писав він про колег по перу, створив романізовані біографії Д.Г. Лоуренса *"Портрет генія, але..."* ("Portrait of a Genius, but...", 1950), Р.Л. Стівенсона — *"Портрет бунтівника"* ("Portrait of a Rebel", 1957) та ін.

Злісні напади критики викликала остання значна книга О. — біографія відомого англійського розвідника, полковника Т. Ф. Лоуренса, котрий багато років жив у арабських країнах, *"Лоуренс Аравійський"* ("Lawrence of Arabia", 1955). Спираючись на документальні матеріали, О. показав непривабливе обличчя легендарного "героя".

О. — вдумливий критик. Він перший в Англії писав про М. Пруста, рецензував "Улісса" Дж. Джойса, йому належить найкраща монографія про визначного провансальського поета Ф. Містраля ("Introduction to Mistral", 1956). О. товаришував із Лоуренсом, листувався з Р. де Гурмоном та М. Прустом.

Улітку 1962 р. О. відвідав СРСР. Повернувшись у Францію, де він мешкав у невеличкому селі, неподалік від Сюрі-ан-Во, О. через кілька днів помер.

Тв.: *Укр. пер.* — Смерть героя. — К., 1988. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1988–1989.

Літ.: Жантиева Д.Г. Ричард Олдингтон // Жантиева Д. Г. Англ. роман XX века. — Москва, 1965; Парчевская Б.М. Ричард Олдингтон: биобибл. указ. — Москва, 1965; Урнов М.В. Ричард Олдингтон. — Москва, 1968.

О. Рокаш



О́ЛДРІДЖ, Джеймс (Aldridge, James — нар. 10.07.1918, Вайт-Гілс, Австралія) — англійський письменник.

Син літературного працівника (батько майбутнього письменника редагував місцеву газету), О. здобув добру освіту: навчався спочатку в коледжі у Мельбурні, потім у Лондонському університеті. Живе і працює в Англії. Літературну діяльність О. розпочав з журналістики. У 1939 р. як воєнний кореспондент приїхав на радянсько-фінський фронт. Однак його репортажі не влаштували газету, що його послала, й О. відкликали з фронту. У роки Другої світової війни він побував у багатьох кра-

їнах і на багатьох фронтах. Його безпосередні спостереження й дали йому матеріал для перших романів.

У 1942 р. вийшов друком перший роман О. *"Справа честі"* ("Signed with their Honour"). Його героєм є англійський військовий льотчик Джон Квейл, котрий служить в англійській ескадрильї, що базується у Греції. Але головною темою твору стала боротьба героїчного народу проти фашистської окупації. Героїчний план роману тісно переплітається з планом ліричним — зустріч героя з грецькою патріоткою Єленою Стангу, її рідними та друзями приводить його не лише до шлюбу з нею, а й до кращого розуміння розстановки сил на політичній арені епохи, трагізм якої визначає фатальний кінець роману. Джон Квейл гине, як і чимало з його бойових друзів, під час одного з бойових вильотів, саме у той час, коли він отримує від Єлени звістку про те, що в них буде дитина. Образ Джона овіяний не лише трагізмом, а й поезією — він поєднує в собі недовговічність Ахілла та горду самозреченість іншого знаменитого англійця — Дж.Н.Ґ. Байрона, котрий віддав життя за свободу Греції століттям раніше.

Антифашистському опору грецького народу присвячений і другий роман О. *"Морський орел"* ("The Sea Eagle", 1944). Його дія розгортається на острові Крит, відразу ж після початку німецької окупації й евакуації англійської армії, що захищала його, до Єгипту. Роману передує епіграф, що є вільним перекладом давньогрецького міфу: "Ніс захищав Мегару, коли в країну вторгнувся Мінотавр. Його зведений брат задумав захопити Мегару в свої руки, як тільки Ніс подолає Мінотавра. Ніс розгадав його замисли й розповів про них Зевсові. Зевс перетворив зведеного брата на рибу, а Нісові дав владу за бажанням перетворюватися в морського орла, щоб у цій подобі переслідувати зведеного брата і спостерігати за діями ворогів".

На перший погляд міф видається лише віддалено пов'язаним зі змістом роману. Провідною лінією в розвитку його сюжету стає історія трьох англійських солдатів, котрі відстали від своїх частин. Один із них, Рід, гине на самому початку, Енгес Берк і Стоун намагаються пробитися до узбережжя, де сподіваються знайти човна, щоби переправитись у Єгипет. Перша їхня спроба виявилася невдалою — перешкодив сильний зустрічний вітер. Прибиті назад до берега, вони бачать село, де взяли човна, зруйнованим карателями, а мешканців — повішеними. Знайомство з грецьким патріотом Нісом — згадаймо епіграф! — спонукає їх приєднатися до боротьби грецьких партизанів, яким доводиться воювати не лише проти німецько-фашистських загарбників ("залізноголових"), а й проти місцевих профашистських угруповань, названих за найменням їхнього провідника "метаксистами". Під час операції зі звільнення полонених гине Стоун, гине й Хаджі Михаїлі, котрий очолював партизанський загін. Коли, врешті, Енгес Берк, котрий зостався живим, знову виходить до моря і з допомогою Ніса здобуває човна, Ніс, котрий досі мріяв приєднатися до англійської армії, вирішує залишитися на Криті: боротися з ворогом, який захопив батьківщину, треба тут.

Третя книга О. про антифашистський опір у Європі має назву *"Про багатьох людей"* ("Of Many Men", 1946). Вона поєднує різнорідні жанрові ознаки: вирісши з журналістських репортажів О., книга зберігає заявлений у заголовку політематизм. О. прагне відобразити широту і могутність антифашистського опору, змальовуючи його різночасові та різнорідні епізоди, починаючи з виходу бійців інтернаціональних бригад з Іспанії після поразки республіканців і закінчуючи наступом радянської армії на Берлін. Образом, що пов'язує ці різнорідні епізоди в єдине ціле, є журналіст Вольф, котрий відіграє роль своєрідного alter ego письменника.

Єдина у творчості О. п'єса *"Сорок дев'ятий штат"* ("Forty Nineth State", 1946) продовжила традиції сатиричної комедіографії Дж. Б. Шоу. Це типова п'єса-екстраваганца, п'єса-попередження. Вона відобразила тривогу письменника, спричинену зростаючою залежністю Англії від США. Кризова ситуація, що виникла в ній, пов'язана із нездатністю англійського уряду сплатити борг Сполученим Штатам, вирішується шовіанським парадоксом: прем'єр-міністр позбавляється боргу, скасувавши... державу.

У 1949 р. вийшов друком один із найбільш зрілих і довершених психологічних романів О. *"Дипломат"* ("The Diplomat"). У ньому показано гостру дипломатичну боротьбу у вищих ешелонах влади на самому початку "холодної війни". Дія відбувається у 1946 р. у Москві, куди прибуває зі своєю місією старий "вовк" британської дипломатичної служби лорд Ессекс, продовжується в іранському Азербайджані і завершується у Лондоні. Неправедна спроба Ессекса довести, що росіяни "експортують революцію", виявляється нейтралізованою і фактично зірваною через протидію його помічника, скромного та сором'язливого іраніста-палеонтолога Айвора Мак-Ґреґора. Цей нащадок оспіваного В. Скоттом і Р. Л. Стівенсоном бунтівного шотландського клану здобуває перемогу над Ессексом і в особистому плані — йому врешті-решт віддає перевагу Кеті Клайв, співробітниця британської місії у Москві, котра супроводжує їх у далекій і нелегкій поїздці та повертається з ними в Англію.

Майже через чверть віку, у 1974 р., у романі *"Гори і зброя"* (умовний переклад оригінальної

назви — “Moc Kery in Arms”) О. розповість про подальшу долю Мак-Ґреґора, котрий залишився після свого конфлікту з англійським дипломатичним корпусом працювати в Ірані та пов'язав свою долю із визвольною боротьбою іранських курдів.

Особливе місце у творчій історії О. посідає роман *“Мисливець”* (“The Hanter”, 1960), у якому з великою теплотою розповідається про нелегку боротьбу за життя та щастя Роя Мак-Нейра, людини з народу, котрий промишляє мисливством у лісах Канади.

Романи межі 50-х — 60-х рр. — *“Герої пустельних обріїв”* (“The Heroes of the Empty View”, 1954), *“Не хочу, щоби він умирав”* (“Wish He would not Die”, 1958), *“Останній вигнанець”* (“The Last Exile”, 1961) — присвячені боротьбі арабських народів за незалежність і справедливий соціальний устрій.

У романах 60-х рр. *“Бранець чужої країни”* (“A Captive in the Land”, 1962) та *“Велика гра”* (“A Statesman's Game”, 1966), що утворили своєрідну дилогію, О. порушує проблему відносин Англії та Росії.

О. намагався вийти у ці роки і на тему відносин Європи й Америки — вона постає у його романах *“Останній погляд”* (“One Last Glimpse”, 1977), *“Прощавай, Америко”* (“Good-by, America”, 1979), утім, вельми слабких у художньому плані.

Темою, у якій пізній О. знайшов себе, стала тема дитинства й отроцтва. Її розробці присвячені його кращі романи, повісті й оповідання останнього тридцятиріччя. Дія їх, зазвичай, відбувається в країні дитинства самого О., в австралійському провінційному містечку Сент-Елен. Персонажами, що переходять із повісті в повість, тут стають адвокат Квейл, педантично суворий, справедливий і непідкупний, та його сини — Кіт, котрий зазвичай виступає в ролі оповідача, і Том. Долі Тома, його коханню, що не відбулося внаслідок заборони з боку батьків його обраниці, присвячено повість *“Мій брат Том. Історія одного кохання”* (“My Brother Tom. A Love Story”, 1966). Історія гордих підлітків-злидарів, котрі відкриті для щирого співчуття та любові дорослих, що їх оточують, але не приймають релігійного святенництва та показного буржуазного благодійництва, що обмежують їхню свободу, присвячені повісті зі схожими заголовками — *“Правдива історія Ліллі Стьюбек”* (“The True Story of Lilly Stubeck”) і *“Справжня історія плюваки Мак-Фі”* (“The True Story of Spit Mac-Phee”, 1988).

Осібно стоїть у цій серії творів про дітей і підлітків повість *“Дивовижний монгол”* (1974), присвячена долі одного з “братів наших менших”, занесених до Червоної книги. У ній ідеться про конячку Пржевальського, жеребця Таха, виловленого у монгольських степах і засланого з науковою метою у далекий британський заповідник. Скоряючись могутньому інстинкту, Тах втікає із заповідника і, долаючи майже непереборні перешкоди, повертається до рідних степів. Історія ця простежується в листуванні монгольського хлопчика Байрюта Мінгі з онукою англійського професора Кітті Джемісон, котрі з хвилюванням слідкують за пересуванням Таха Європейським континентом. Наймудрішою виявляється мати Байрюта. Вона, раніше за всіх вловивши напрямок, у якому простує Тах, робить висновок: “Наш дорогий дикий кінь йде додому”. Наповнена величезною добротою до всього живого, ця книга вносить, безумовно, вагомий вклад в екологію природи та культури.

Українською мовою твори О. перекладали В. Гнатовський, Л. Гончар, М. Пінчевський, П. Соколовський, Л. Солонько, П. Шарандак.

Тв.: Укр. пер. — Герої пустинних горизонтів. — К., 1956; Бранець своєї землі. Підступна гра. — К., 1971; Твори. — К., 1974; Небезпечна гра. — К., 1977; Не хочу, щоб він помирав. Останній дюйм. Акуляча клітка. — К., 1978; Дивовижний монгол. — К., 1980; Останній дюйм. — 1981; Зламане сідло. — К., 1987. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1984; Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1986.

Літ.: Балашов П.С. Джеймс Олдридж: Очерк творчества. — Москва, 1977; Васильева Л.Н. Джеймс Олдридж — сын своего века // Ин. л.-ра. — 1985. — № 12; Кудин Н.А. Джеймс Олдридж // Л.-ра Англии. XX век. — К., 1987.

М. Воропанова



ОМÁР ХАЙЯ́М, Гіясаддін Абу-ль-Фатх ібн Ібрагім (18.05.1048, Нішапур — 4.12.1122, там само) — персько-таджицький поет.

О. Х. народився у місті Нішапурі — одному з головних культурних центрів стародавнього Ірану. Дату народження поета змогли встановити лише недавно, розшифрувавши його гороскоп. Припускають, що гороскоп міг бути складений самим О. Х., бо він захоплювався астрологією. Роки його навчання і мандрувань минали у різних містах Хорасану і Мавераннахру — Нішапурі, Самарканді, Бухарі, Гераті, Балхі, Ісфахані.

На Близькому Сході О. Х. був знаний передусім як видатний учений. Слава про його дивовижні знання поширилася по всій Середній Азії. Він був видатним математиком, фізиком, астрономом, філософом — справжнім тогочасним енциклопедистом. “Імам Хорасану”, “Вчений муж століття”, “Знавець грецької науки”, “Цар філософів Сходу і Заходу” — ось далеко

не повний перелік почесних титулів О. Х. у зоряні часи його слави.

У філософії О. Х. вважав себе послідовником Ібн Сіни (Авіценни), модель Всесвіту якого з "Книги зцілення" була сприйнята західноєвропейськими вченими і відтворена у "Божественній комедії" Данте. Приблизно у двадцять п'ять років О. Х. написав свій перший алгебраїчний трактат, що уславив його як ученого.

У 1074 р. молодого поета і вченого запросили в Ісфахан (тогочасну столицю сельджуцького султана Малік-шаха Ісфахані) керувати обсерваторією. О. Х. надали прекрасну можливість займатися наукою, а для поезії залишалися години дозвілля. Відомо, що поет писав свої чотиривірші на полях наукових праць. Рукописів його віршів досі не знайдено. В обсерваторії в Ісфахані під опікою головного візира О. Х. успішно провадив наукові досліди, написав цікаві праці з математики і фізики, на основі глибоких астрономічних спостережень створив календар, що був, як запевняють фахівці, точнішим за сучасний. О. Х. піддав сумніву непохитність основного постулату Евкліда про те, що паралельні лінії ніколи не перетинаються. Чи справді ніколи — навіть у безкрайньому просторі? А що є нескінченність? І хіба стародавні греки серйозно сприймали нескінченність? Чи не вважали вони нескінченністю те, що неможливо перевірити вимірюваннями? Сам того не підозрюючи, О. Х. близько підійшов до вирішення проблеми, яку через багато століть після нього розв'яжуть М. Лобачевський і Б. Ріман.

О. Х. неможливо уявити безпристрасним ученим, який замкнувся в колі лише своїх наукових інтересів. У віршах, а так воно, мабуть, було і в житті, ми бачимо його у веселому оточенні друзів, на лоні природи. Іранський дослідник, знавець життя і творчості поета Р. Даштакі писав: "О. Х. був Людиною. Не потрібно робити з нього ні п'яницю, ні ловеласа з французьких романів. Він був таким, як усі ми: інколи мерзнув і голодував, інколи жив прекрасно, багато думав і багато працював. Але водночас встигав любити. Кого? Я б сказав так: людину взагалі..."

Життя і творчість О. Х. — це постійний пошук істини. Та чим ближче він наближався до істини, тим більше усвідомлював, що вона недосяжна, а всі знання мізерні і блякнуть перед одвічною таємницею творення Всесвіту і людини. На схилі літ він дійшов такого іронічного висновку:

Я тільки й знаю, що знання шукаю,
В найглибші таємниці проникаю.
Я думаю вже сімдесят два роки —
І бачу, що нічого я не знаю.

(Тут і далі пер. В. Мисика)

У 1092 р. померли Малік-шах і його головний візир Нізам аль-Мульк. Ісфаханську обсерваторію закрили. О. Х. намагався зацікавити спадкоємця шаха астрономічними заняттями і склав мовою фарсі цікаву *"Книгу про свято весняного рівнодення ноуруз"*. Але марно: нових можновладців астрономія не цікавила. Через деякий час сельджуцькою столицею знову стало місто Мерв. О. Х. переїхав туди і продовжував свою наукову роботу. Оточений недоброзичливцями з-поміж релігійних ортодоксів, він, очевидно, дотримувався правила "мовчання — золото" й уникав публічних виступів, або, як пише тогочасний хроніст, "був скупим до написання книг і викладання". Поет зустрічав надвечір'я свого життя спокійно, із філософською мужністю і стійкістю людини, яка знає невблаганну силу плинності часу:

Ні, не гнітять мене перестрахи й жалі,
Що вмерти мушу я, що строки в нас малі:
Того, що суджено, боятися не треба;
Боюсь неправедно прожити на землі.

Останні роки свого життя О. Х. провів у Нішапурі, читаючи книги і розмірковуючи про сенс буття. Як стверджує молодший сучасник поета — Бейхак, у день смерті, відклавши книгу Ібн Сіни, О. Х. написав заповіт. Потім помолився і після цього не їв і не пив. Коли закінчив останню вечірню молитву, вклонився до землі і сказав: "О Боже мій, Ти знаєш, що я спізнав Тебе в міру моїх можливостей. Пробач мені, моє пізнання Тебе — це мій шлях до Тебе". І помер.

Література доби мусульманського Ренесансу — це насамперед глибока, емоційно багата лірика. Й.В. Ґете порівнював барвисту палітру сприйняття світу у перській поезії зі східним ярмарком, із фантасмагорією барв, запахів, відчуттів, що символізують красу та повнокровність світу.

Поетичні перлини поета — рубаї (лірико-філософські чотиривірші) — були об'єднані сходознавцями-перекладачами у збірку *"Рубайят"*, що відома нині у всьому світі. На відміну від інших поетів Сходу, О. Х. був послідовним прихильником цього найскладнішого жанру персько-таджицької лірики. Принципово нове, що привніс О. Х. у цей традиційний жанр, полягає в науково-філософській глибині чотиривірша, яка в його творчості ґрунтується на раціоналістичній світоглядній основі. О. Х. відшліфував форму рубаї і визначив його внутрішні закони. Девізом його творчості можуть бути слова: "Хай живе життя!" Яким воно буде після смерті — невідомо нікому, стверджує поет. Усі помремо, розсиплемося у порох, перетворимося на глину, але воістину мудрий той, хто прожив свій недовгий вік за високими законами доброти, любові та людяності:

Боюсь, що більше ми не вернемось додому,
Ні з ким не стрінемось у обширі земному.
Цю мить, що ти прожив, вважай своїм трофеєм!
Бо що нас потім жде, не дано знать нікому.

Життя — це мить, сповнена невідомого для людини сенсу; якою буде ця мить — залежить від самої людини:

Хай кожна мить, що в вічність промайне,
Тебе вщасливлює, бо головне,
Що нам дається тут, — життя: пильнуй же!
Як ти захочеш, так воно й мине.

Естетика поезії О. Х. — це не страх перед "навісною долею" і не покірність їй, яка зумовлюється цілковитою немічччю людини, а сприйняття життя у його миттєвій красі. Не всесвітня печаль, а насолода від кожної хвилини цього життя. Не втеча у сферу ідеального, недосяжного кохання, а любов до земної жінки. Не жах перед смертю, а філософське до неї ставлення — "того, що суджено, боятися не треба":

Безглуздо мучити себе самого — хай
Малий достаток твій, ти лишку не шукай:
Тим, що од вічності записане тобі,
Будь задоволений, бо це ж і є твій пай!

Глибоке гуманістичне розуміння сутності людини як особистості вільної, створеної для постійного самовдосконалення, пронизує поезію О. Х. Його ліричний герой — у постійному пошуку недосяжної істини. Тому в чотиривіршах поета звучать скепсис і відчай, віра і заперечення. О. Х. любить закидати читача запитаннями: "То що ж робити?", "То як же бути?", "То що ж то далі?":

Що Небо виграло, вдихнувши в мене душу?
Коли піду я геть, що в світі я порушу?
Кого я не питав, ніхто не пояснив,
Чому я в світ прийшов, чому я зникнуть мушу.

У віршах поета багато недомовленого: напівтони, натяк, умовність, незавершеність думки, зумисна "туманність" висловів. Вони спонукають читачів мислити самостійно, йти дорогою пошуку і думати.

Надзвичайною глибиною змісту й майстерністю художніх творів О. Х. здобув світову славу. Його твори перекладені мовами багатьох народів світу і читаються із зацікавленістю майже через тисячоліття після їх створення.

Першим перекладачем О. Х. українською мовою із фарсі був А. Кримський, який публікував свої переклади у галицьких виданнях 90-х рр. XIX ст. А. Кримський включив окремі твори поета у книгу "Перські лірики" (1916). Значний внесок для популяризації творчості поета зробив В. Мисик, котрий видав у 1965 р. збірку О. Х. *"Рубаї"*.

Тв.: Укр. пер. — Рубаї. — К., 1965; [Рубаї] // Мисик В. Захід і Схід. — К., 1990; [З "Рубайят" Омара Хайяма] // Матеріали до вивч. літератур зар. Сходу: Хрестоматія. — К., 2001; Рубаї. — К., 2003. *Рос. пер.* — Руба Ийат: В 2 ч. — С.-Петербург, 1959.

Літ.: Алиев Р.М., Османов М.Н. О. Омар Хайам. — Москва, 1959; Кримський А.З. "Рубаят" Омара Хаяма // Мат. до вивч. л-р зар. Сходу. — К., 2001; Лэмб Г. Омар Хайям. Гений, поэт, учёный. — Москва, 2002; Розенфельд Б.А., Юшкевич А.Н. Омар Хайям. — Москва, 1965; Султанов Ш., Султанов К. Омар Хайям. — Москва, 1987; [Хайямовское четверостишие] // Брагинский И. 12 миниатюр. — Москва, 1966; Рубаи. — Москва, 1999.

З. Кирилюк



ОНЕТТІ, Хуан Карлос (Onetti, Juan Carlos — 01.07.1909, Монтевідео 30.05.1994, Мадрид) — уругвайський прозаїк.

О. — один із найвідоміших представників сучасної іспаномовної літератури і творців нової латиноамериканської прози. Він народився у столиці Уругваю Монтевідео в родині митного чиновника. Освіту здобув у Монтевідео, працював на різних роботах: у майстерні із ремонту автомобілів, на підприємстві, що проектувало зерносховища для сільськогосподарських кооперативів, тощо. На формування світогляду О. значний вплив справила "ліва" ідеологія. У 1929 р. він навіть мав намір перебратися в СРСР, аби, за його словами, "бути присутнім при побудові соціалізму". Але спроба емігрувати в СРСР виявилась невдалою, як і його наступний намір — записатися добровольцем у 1936 р. в інтернаціональні бригади республіканської Іспанії.

На кінець 30-х рр. припадають перші літературні спроби О. Водночас у 1939 р., після заснування у Монтевідео популярного щотижневика "Марча", О. отримав посаду секретаря редакції, де вів літературну рубрику. У 1941 р. він переїхав в Аргентину, у Буенос-Айрес, де працював у місцевому відділенні агентства Рейтер. У 1954 р. О. повернувся у Монтевідео і поновив співпрацю з щотижневиком "Марча". Коли у 1974 р. диктаторський режим Бордаберрі розпочав ідеологічний наступ на опозиційні видання, "Марча", як і багато інших періодичних видань, був закритий, а всіх його працівників, разом із О. заарештовано. О. провів у в'язниці кілька місяців, а після звільнення змушений був емігрувати в Іспанію, де замешкав у Мадриді.

Літературний дебют О. відбувся у 1939 р., коли у Монтевідео йому вдалося видати невеликим накладом свою першу повість *"Безодня"* ("El pozo"), у якій в дусі екзистенційної філо-

софії змальовує процес відчуження від суспільства головного героя, маленького чиновника Еладіо Лінасеро. Уже в цьому творі окреслюються провідні ознаки художнього методу О. У творах О. акцент, зазвичай, робиться не на сюжетній інтризі, загостреній подієвості, зовнішніх конфліктах, а на спробі заглибитися якомога далі у внутрішній світ людини, злитися з її думками, переживаннями, почуттями, спробувати осягнути внутрішні рушії та стимули її потаємних думок і бажань, саме тих, які визначають справжню сутність людського "я". З цих причин майже в усіх творах О. розповідь ведеться від першої особи у формі внутрішнього монологу й асоціативних, позбавлених чіткого причинно-часового зв'язку спогадів. Від імені героя своєї першої повісті О. так сформулював головну тему своєї творчості: "Ось написати би не історію життя, не про те, що трапилося зі мною у житті. А написати б історію душі, написати би саме про душу, а не про ті події, до яких вона з власної волі чи мимовільно була приналежною. Або ж про сни і марення". Еладіо Лінасеро не сприймає той світ, у якому змушений жити: "Якщо дійсність нестерпна, людина повинна відвернутися від неї і заглибитись у саму себе". Лінасеро доходить висновку, що, окрім їжі і цигарок, йому буде достатньо в цьому світі лише того, що може примаритись, коли лежиш, "розплющивши очі посеред темряви".

Впливом настанов екзистенційної філософії позначені й твори О. 40–50-х рр. У другій повісті *"Нічийна земля"* ("Tierra de nadie", 1941) О. описує психологію відчуженості вже не як стан окремої людини, а як філософію цілого соціального прошарку "зайвих людей", мешканців "нічийної землі", котрі втратили зв'язок із соціальним життям, його політичними й етичними цінностями. Водночас езистенціалізм О. дещо розходиться з європейським варіантом філософії відчуження, оскільки останнє для письменника постає як величина, похідна від тих самих соціально-політичних явищ, причиною яких є насамперед загальний політичний та економічний занепад, спричинений діяльністю нескінченних диктаторських режимів, що постійно дестабілізують розвиток країн сучасної Латинської Америки. Сам О. зауважував із цього приводу: "Я змальовую людей, котрі хоча й видаються екзотичними в Буенос-Айресі, але насправді вже сформували ціле покоління... Стару мораль вони заперечили, але не знайшли нічого, чим можна було б її замінити. Саме там, у найбільшій країні Півдня Америки, молодої Америки, зростає тип людини, морально байдужої, зневіреної, позбавленої інтересу до власного майбутнього..."

У дещо іншій тематичній площині ця сама тема — відчуження людини внаслідок несприятливих соціально-політичних умов — постає і в романі *"На цю ніч"* ("Para esta noche", 1943), у якому відображені трагічні події, пов'язані з військовим заколотом в Буенос-Айресі, внаслідок якого до влади в країні прийшов диктатор, генерал Перон. У центрі твору — "лівий" інтелігент Осоріо, котрий, намагаючись уникнути розправи, марно шукає в місті притулку "хоча б на цю ніч".

У наступних книгах О., за словами дослідника його творчості С. Мамонтова, — у повістях *"Коротке життя"* ("La vida breve", 1950), *"Прощання"* ("Los adioses", 1953), *"Смерть і дівчинка"* ("La muerte y la niña", 1973), у збірках оповідань *"Сон, що став реальністю"* ("Un sueno realizado", 1951), *"Найстрашніше пекло"* ("El infierno tan temido", 1962), *"Сумна, як вона"* ("Tan triste como ella", 1963) та ін. — автор продовжував розробляти раніше знайдену художню концепцію світу, в центрі якої — самотня "людина нізвідки", нігіліст-мрійник, котрий іде до фатального кінця.

Уже в першому творі О. проявилася одна із найяскравіших рис його творчості, пов'язана з прагненням створити індивідуальний, реально-уявний світ, яким і стало міфічне аргентинське місто Санта-Марія, де відбувається дія багатьох творів письменника. "Санта-марійський" цикл охоплює повісті та романи *"Для однієї безіменної могили"* (1959), *"Верф"* (1961), *"Хунта скелетів"* (1965), збірки оповідань *"Найстрашніше пекло"*, *"Сумна, як вона"* та ін. Із цим циклом пов'язаний і цілий ланцюжок наскрізних героїв О., що переходять із твору у твір. Серед останніх особливу увагу привертають дві постаті, які, на думку О., немовби узагальнюють екзистенційне кредо людини. Це зовні цинічний, але насправді вразливий і непрактичний підприємець Ларсен і наділений гострим розумом, але втомлений від життя доктор Діас Грей, котрий є alter ego самого О. Обидва герої діють і у двох найвизначніших романах О. із названого циклу — *"Верф"* ("El astillero", 1961) і *"Хунта скелетів"* ("Juntacadaveres", 1965), які латиноамериканська критика схильна тлумачити як алегоричну картину соціально-економічного та морального занепаду Уругваю, що захлинається в лабетах корупції й ідеологічного диктату. Санта-марійський цикл О. порівнюють із фолкнерівською Йокнапатофою. Близькою до фолкнерівської є й техніка прози О. (свого часу письменник був палким шанувальником і перекладачем творів В. Фолкнера).

Після еміграції в Іспанію О. написав роман *"Дамо слово вітру"* (1979), а також кілька збірок оповідань, найкращою з-поміж яких вважають збірку *"Скромні тексти"* ("Textos timidos", 1986). У 1980 р. услід за А. Карпентьєром та Х. Л. Борхесом О. був удостоєний премії

М. де Сервантеса, що є найвищою відзнакою для іспаномовного письменника. Загалом О. створив понад двадцять збірок оповідань, повістей, романів, здобувши у критиків і читачів репутацію "літописця божевільного життя великого міста".

Тв.: Рос. пер. Прощания. — Москва, 1976; Избранное.— Москва, 1983; Бездна. — С.-Петербург, 2000; Манящая бездна ада. — Москва, 2003.

Літ.: Писатели Лат. Америки о л.-ре. — Москва, 1982; Мамонтов С.П. Испанояз. л.-ра стран Лат. Америки XX века. — Москва, 1983; Тертерян И. Хуан Карлос Онетти: подлинные истории человеческих душ // Онетти Х.К. Избранное. — Москва, 1983; Зверев А. "Писать — значит стать богом"// Ин. л.-ра. — 1984.— № 12.

В. Назарець



О'НІЛ, Юджин Ґладстон (O'Neill, Eugene Gladstone — 16.10.1888, Нью-Йорк — 27.11.1953, Бостон) — американський драматург, лауреат Нобелівської премії 1936 р.

О'Н. дав життя новій драмі у США, молодій країні, де на сцені йшли далеко не найкращі п'єси з європейського репертуару, де театр нагадував комерційне підприємство. Спираючись на традиції французького, англійського, російського театрів, уважно вивчаючи драматургію Г. Ібсена, А. Стріндберга, А. Чехова, О'Н. прагнув до того, аби національний американський театр допомагав людині, котра ослабла духом на нелегкому шляху, втратила надію, аби глядач йшов до театру як "до Храму, де релігія поетичної інтерпретації... зцілює...".

О'Н. народився в сім'ї відомого американського актора Джеймса О'Ніла, змалку був знайомий з театром, але не мріяв пов'язати з ним своє життя, не приймаючи усталених законів сцени, комерційного характеру постановок, вважаючи, що саме такий театр перетворив його батька у раба та назавжди позбавив надії досягти взаємопорозуміння у сім'ї. У 1895 р. О'Н. вступив у церковний пансіон Монт Сент Вінсент, але через рік покинув його. Через постійні переїзди батьків продовжував свою освіту у різних навчальних закладах США. Першими літературними спробами були вірші. Ранні твори не були опубліковані, як і чимало віршів, написаних драматургом пізніше (у 1914–1917, 1940–1942 рр.). Перша поетична збірка побачила світ лише 1912 р., до неї увійшли твори, написані під впливом Ф. Ніцше, Ш. Бодлера, О. Вайлда.

У 1909 р. О'Н. одружився з актрисою Катлінд Джонкінс, і через рік у них народився син Юджин. Шлюб не був тривалим, і 1912 р. подружжя офіційно розлучення. Після від'їзду з Прінстона розпочався період блукань, безуспішних спроб знайти себе. О'Н. працював у комерційних компаніях, на пошті, згодом винайнявся в експедицію золотошукачів і поїхав у Гондурас. Проте ця затія зазнала краху, а О'Н. захворів, потім став матросом на торговельному судні, згодом у Буенос-Айресі — різноробом у порту, працював у компанії з продажу швейних машин, винайнявся на судно, що перевозило худобу, змінив ще чимало інших місць, не мріючи про літературну діяльність.

1912 р. можна вважати переломним у житті О'Н. Навесні того року О'Н. вдався до спроби самогубства. Він співпрацював у відділі хроніки в газеті "Нью-Лондон телеграф", публікував там гумористичні вірші. Восени О'Н. захворів на туберкульоз, і у грудні його відправили у санаторій Гейлорд. Там він перечитав А. Стріндберга, Ф. Достоєвського і вирішив пов'язати своє життя з театром, ставши драматургом. Великий вплив на становлення драматургічної манери О'Н. справили вистави російської актриси А. Назимової, яка працювала у Нью-Йорку, та гастролі 1911 р. у США трупи "Ірландські актори" ("Еббі-тіетр"). О'Н. вступив у Гарвардський університет, відвідував заняття драматургічної майстерності у професора Дж.Бейкера. Перша збірка *"Спрага та інші одноактові п'єси"* ("Thrist") вийшла друком у 1914 р. Уже в ранніх творах О'Н. відмовляється від інтриги, руйнує ієрархію театральних амплуа, звертає особливу увагу на діалог і підтекст. Збірка залишилася непоміченою. Після цього він написав ще декілька п'єс, які спіткала така сама доля. Зима 1915–1916 рр. минула у нескінченних бесідах з Т. Карліном — філософом-анархістом, котрий познайомив О'Н. з Дж. Рідом. Улітку за порадою Ріда драматург поїхав у Провінстаун.

28 липня 1916 р. відбулася прем'єра п'єси О'Н. *"Курс на Схід, до Кардіффу"* ("Bound East for Cardiff"), постановка була здійснена заново створеним експериментальним театром "Провінстаун плейрс" під керівництвом знаменитого згодом режисера Дж. Крема Кука (1874–1924). Ця постановка ознаменувала "народження не лише першого американського драматурга, а й усієї американської драми". На сцені цього театру були поставлені також п'єси, написані О'Н. раніше, та нові твори: *"Перед сніданком"* ("Before Breakfast", 1916), *"У зоні"* ("In the Zone", 1917), *"Там, де поставлено хрест"* ("Where the Cross is Made", 1918) та ін. Своєрідним продовженням *"Курсу на Схід..."* стали п'єси *"Довгий шлях додому"* ("The Long Voyage Home") та надзвичайно ліричний *"Карибський місяць"* ("The Moon of the Caribbees"). Поставлена на Бродвеї

у 1918 р. п'єса *"За обрієм"* ("Beyond the Horison") ознаменувала перехід до нового періоду творчості О'Н. У 1918 р. він пошлюбувався з Аґнес Бультон, котрій присвятив свою першу багатоактову п'єсу. Цей шлюб був більш тривалим (до 1928 р.), у них народилося двоє дітей (донька Уна у 1943 р. всупереч волі батька вийшла заміж за Ч. Чапліна).

Новий період творчості О'Н. відкривається п'єсою *"Імператор Джонс"* ("The Emperor Jones"), яка була завершена у жовтні 1920 р., а вже через місяць відбулася прем'єра. Незважаючи на те, що критика оголосила п'єсу наслідуванням Г. Кайзера, спектакль, поставлений Дж. Куком, мав успіх. У головній ролі вперше на американській сцені виступив чорний актор (Ч. Гілпін). П'єса, названа "етюдом на тему жаху", була присвячена проблемам расизму. У тому самому році завершено працю над п'єсою *"Анна Крісті"* ("Anna Christie"), більш складною за матеріалом. Однією із вершин у розробці соціальної проблематики стала п'єса *"Кошлата мавпа"* ("The Hairy Ape", 1922), пов'язана з циклом "морських п'єс". Причину соціальної невлаштованості О'Н. вбачав у дисгармонії особистості зі світом.

На початку 20-х рр. О'Н. втратив батька, потім померла мати, з батьками він так ніколи й не зміг досягнути взаєморозуміння. На початку 1924 р. О'Н. від'їхав на Бермуди. Наступна робота *"Усім дітям Божим дано крила"* ("All God's Children Got Winds", 1923; пост. і публ. 1924) була високо поцінована критикою. Однак постановка п'єси була утруднена. Цю роботу і наступний твір *"Кохання під в'язами"* ("Desire Under the Elms", 1924), що є драматичним шедевром О'Н., низка релігійних та громадських організацій визнали аморальними. Вивчення характеру, дослідження як свідомих, так і несвідомих прагнень особистості, спостереження над руйнівним впливом на людину норм суспільної моралі — це вирізняє й наступну п'єсу *"Марко-мільйонник"* ("Marco millions", 1925; публ. 1927; пост. 1928), в основу якої покладено історію подорожі Марко Поло. Праця над цим твором вимагала від О'Н. вивчення значного за обсягом матеріалу, історичних документів. Драматурга понад усе цікавили не голі факти, а контраст цивілізації та природного первня у його комічній і трагічній тональностях.

П'єса *"Дивна інтерлюдія"* ("Strange Interlude", 1927; пост., публ. 1928) мала скандальний успіх, публіка не зрозуміла її філософського звучання, угледівши лишень ілюстрацію до модної концепції З. Фройда. П'єса значна за обсягом — 9 актів (5 годин сценічного часу); у пошуках нових способів вираження внутрішнього світу людини О'Н. використовує у ній прийом "потоку свідомості". П'єса *"Лазар сміявся"* ("Lazarus Laughed", 1926; публ. 1927, пост. 1928) створена на матеріалі давньоримської історії з використанням прийомів античного театру (хор масок як колективний персонаж). О'Н. мріяв, що роль Лазаря в його п'єсі коли-небудь виконає Ф. Шаляпін, задля нього він хотів перекласти текст ролі російською мовою. Але мрії не судилося здійснитися, по смерті Ф.Шаляпіна О'Н. писав, що тепер ніхто не зможе виконати сміх Лазаря.

У 1928 р. О'Н. покинув Америку з наміром здійснити навколосвітню подорож разом з Карлоттою Монтері; їхній шлюб був оформлений офіційним вінчанням у Парижі 1929 р. Того ж року вони приїхали у Францію, і лише у 1931 р. повернулися у Нью-Йорк. Написана на матеріалі античного міфу про загибель дому Атреїв, трилогія *"Траур личить Електрі"* ("Mourning Becomes Electra", 1929; публ. 1931) була останнім значним твором творчого піднесення 20-х рр. Події трилогії розгортаються у Новій Англії після завершення громадянської війни; над цим твором О'Н працював близько року. Причиною цілої низки кривавих злочинів у родині Менонів О'Н. вважає не лиху долю, яка змушує людей бути вірними законам кровної помсти, а непогамовний рух пристрастей у душі героїв. Постановка була здійснена трупою "Тіетр-гілд". У 1933 р. О'Н. написав чи не єдину свою комедію *"О, дикість!"* ("Ah, Wilderness!"), яку дуже тепло прийняла публіка, після чого настав період "великої мовчанки" О'Н. Наступний свій твір він опублікував лише через 12 років. Цей тимчасовий відхід був зумовлений, по-перше, ситуацією, що склалася в американському театрі початку 30-х рр.: сцену захопили низькопробні п'єски, що йшли з аншлагами, і, по-друге, — політичною обстановкою в Європі, приходом до влади партії Гітлера, "бездарного актора", як назве його О'Н. "Що може зробити автор, який мріє залишитися митцем?" — питання, що не давало спокою О'Н. у ті роки. У 1934 р. здоров'я його похитнулося, почастішали нервові зриви.

Світова громадськість оцінила величезний вклад О'Н. у розвиток драматургії, його роль у процесі становлення американського національного театру. У 1936 р. О'Н. став лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури.

1939 р. драматург написав п'єсу, прем'єра якої відбулася лише 1946 р., *"Продавець льоду гряде"* ("The Iceman Cometh") і драму *"Довга подорож у ніч"* ("Long Day's Journey into Night", 1941; пост., публ. 1956). Ці твори О'Н. вважав своїми кращими працями. Постановка *"Продавець льоду гряде"* відкладалася через несвоєчасність п'єси, через побоювання бути незрозумілим. О'Н. передчував ситуацію, у якій опиниться

Америка через десять років. А. Міллер писав: "Ми потрапили у мішок, у який він потрапив першим...". *"Продавець льоду..."* — це філософська притча про жорстоку реальність та рятівну мрію. Наприкінці 40-х рр. ускладнилися взаємини у родині. Син О'Н., Юджин О'Ніл-молодший, після тривалих суперечок з батьком та його дружиною у 1950 р. звів рахунки із життям. Для О'Н. це стало страшним потрясінням, що наблизило його смерть.

"Довга подорож у ніч" — п'єса-спогад, присвячена дружині Карлотті, була написана "кров'ю і сльозами", це трагедія родини, свідком і учасником якої О'Н. став 30 років тому. О'Н. зазначив у заповіті, що п'єса має побачити світ лише через 25 років після його смерті, що не було виконано. Продовженням тієї ж теми стала п'єса *"Місяць для знедолених"* ("A Moon for the Misbegotten", 1943; пост. 1947, публ. 1952), у якій усі внутрішні, інтимні, "монологічні" переживання героїв буквально прориваються в діалог.

У 30-х рр. в О'Н. виник задум циклу *"Історія заможних, котрі знедолили себе"*, де він збирався розповісти історію Америки й американців з часу війни за незалежність. Спочатку планувалося створити 7 п'єс, потім — 9 і, врешті, 11. Але в середині 40-х рр. ускладнення хвороби перешкодило здійснити задумане. О'Н. більше не мав змоги писати. У 1951 р. він вирішив знищити всі незакінчені твори *"Циклу..."*. Така доля спіткала 6 п'єс, збереглася єдина — *"Душа поета"* ("A Touch of the Poet", 1940; пост. 1957) — й окремі начерки.

О'Н. помер у номері готелю "Хілтон" в Бостоні 27 листопада 1953 р. Похований на кладовищі у Форест Хіллі. "О'Ніл дав життя американському театрові і помер для нього", — писав один із учнів і продовжувачів справи О'Н. американський драматург Т.Вільямс.

Після смерті О'Н. в його архівах було знайдено кілька завершених п'єс, які невдовзі побачили світ, продовживши творче життя творця і реформатора американської драми.

Тв.: Рос. пер. — Пьесы: В 2 т. — Москва, 1971; Траур — участь Электры: Трилогия. — Москва, 1975.

Літ.: Биргер А. Душа поэта // Совр. драматургия. — 1988; Высоцкий Л.Н. Внутр. речь персонажей в драме Юджина О'Нила "Странная интерлюдия" // Анализ стилей зар. худ. и научной л.-ры. — Ленинград, 1996. — Вып. 7; Днепрова И.Л. Диалогизм мифа и коллизия в драме Юджина О'Нила "Великий бог Браун" // Сб. науч. тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. — С.-Петербург, 1997. — № 148; Коваленко Г. В. Некоторые аспекты нац. сознания в зеркале театра 1980-х: "Дети Юджина О'Нила" // Амер. характер: Очерки культуры США: Традиции в культуре. — Москва, 1998; Коренева М.М. Творчество Ю. О'Нила и пути амер. драмы. — Москва, 1990; Кутеева Н. Э. Пьеса М. Горького "На дне" и драма Ю. О'Нила "Косматая обезьяна": Проблема социально-психолог. конфликта // Инновац. проблемы фил. науки и образования. — Уфа, 1999; Пинаев С. М. Юджин Гладсон О'Нил (К 100-летию со дня рождения). — Москва, 1988.

А. Ардаб'єва



ÓРУЕЛЛ, Джордж (Orwell, George; автонім: Блер, Ерік Артур — 25.06.1903, Мотіхарі, Бенгалія — 21.01. 1950, Лондон) — англійський письменник.

Змалку жив у Англії. Здобув університетську освіту. Навчався в Ітоні — одному із найпривілейованіших коледжів разом із майбутнім відомим журналістом та критиком С.Коннолі, котрий редагував у роки Другої світової війни "Оглядач" і регулярно публікувався в "Санді Таймз". Перший патріотичний вірш опублікував у 1914 р. З 1922 по 1927 р. служив у Імперській поліції в Бірмі і на ґрунті вражень цих років створив роман *"Дні у Бірмі"* ("Burmese Days", 1934). У працях 30-х рр. сформувалося своєрідне творче письмо О. Героєм оповіді й учасником конкретних подій стає О. вчорашній, про котрого розповідає О. сьогоднішній, який чимало обміркував, переоцінив, але намагається бути безпристрасним, пояснити поведінку свого героя, але не прикрашати його. Погляд на себе збоку дозволяє О. поставитись до подій із гумором, з іронією, не послаблюючи при цьому драматизму оповіді, яка цілком може перериватися афористично короткими узагальненнями.

В оповіданні *"Убивство слона"* ("Shooting an Elephant", 1936) О. змалював життя маленького колоніального містечка, просякнутого ненавистю до європейців, і молодого поліцейського, котрий ненавидить свою службу, та, з одного боку, відчуває нестерпне, гнітюче почуття провини перед бірманцями, а з іншого — обурений ставленням до себе: "Мене зачіпали щоразу, коли це видавалося безпечним... Лайки летіли мені вслід із безпечної відстані. Я збагнув тоді: коли біла людина стає тираном, вона знищує свою свободу". Коли молодий поліцейський опиняється сам на сам з бешкетуючим на базарі домашнім слоном, у якого настав "період полювання", зі старим вінчестером 44-го калібру у руках, мешканці містечка чекають, аби він убив слона, і мовчазно диктують йому свою волю. І він убиває слона "виняткове задля того, аби не виглядати дурнем".

Мотиви вчинків людини цікавитимуть О. понад усе й надалі. Його спроби пояснити, як і чому у людини визріває те чи інше рішення, стануть менш декларативними і більш переконливими.

Повернувшись у Європу, О. мешкав у Парижі та Лондоні, писав романи й оповідання. До того часу, поки не почав публікувати їх більш-менш періодично (жити на гонорари О. зміг лише з 1935 р.), змушений був працювати перемивальником посуду, репетитором, вчителем у бідній приватній школі. Найцікавішою з усіх випадкових заробітків вважав працю у лондонській букіністичній крамниці. В оповіданні 1936 р. *"Спогади книгаря"* зобразив цілу галерею покупців: від шанованої леді, котра прохає дістати їй книгу, що сподобалась їй років 40 тому (змісту, автора та назви вона не пам'ятає, але пригадує, що у книги була червона палітурка), до дивного мовчазного племені збирачів марок усякого віку, але тільки чоловічої статі. Ці ж спостереження лягли в основу роману *"Нехай цвіте аспідістра"* ("Keep the Aspidistra Flying", 1936) — про асистента продавця Гордона Комстока, його домагання на працю літераторів, фінансову залежність та вимушений шлюб.

Опублікував нотатки *"Собаче життя в Парижі та Лондоні"* ("Down and Out in Paris and London", 1933), другий роман *"Донька священика"* ("A Clergyman's Daughter", 1935), героїня котрого Дороті через втрату пам'яті пориває зі своїм попереднім нудним життям незаміжньої жінки та вступає в численні стосунки з волоцюгами та збирачами хмелю. Своїми улюбленими сучасними письменниками О. називав Дж. Джойса, Т.С. Еліота, Д.Ґ. Лоуренса. Стиль роману *"Донька священика"* вказує на очевидний вплив Дж. Джойса.

Про проблеми робітників та безробітних англійської Півночі О. написав у *"Дорозі на Віган-Пірс"* ("The Road to Wigan Pier"), книзі, опублікованій у 1937 р. Книжковим Клубом лівих.

Етапною для О. стала його участь у громадянській війні в Іспанії. Його поїздці до Іспанії 1936 р. передував короткий період щасливого життя в селі, куди він поїхав у 1935 р. і де через рік одружився. До Іспанії О. вирушив, будучи членом Незалежної лейбористської партії. Чотири місяці пробув на арагонському фронті, був тяжко поранений. Воєнні спостереження О. втілив у книзі *"Пам'яті Каталонії"* ("Homage to Catalonia", 1939). Нові враження наповнили його наступний роман *"За ковтком свіжого повітря"* ("Coming up for Air", 1939). О. побачив, що поразка в Іспанії республіканців була зумовлена не лише силою та міццю противника, а й також ідейною нетерпимістю, здатністю відштовхувати і навіть переслідувати однодумців. Цим, за його гострою заявою, партія лише допомагала Гітлеру.

Тоді О. відійшов від політики і, за його власним зізнанням, "не робив нічого, крім писання книг та вирощування курчат і овочів". У ці роки він опублікував низку збірок оповідань, серед них *"У череві кита"* ("Inside the Whale", 1940), *"Критичні есе"* ("Critical Essays", 1946), *"Убивство слона"* ("Shooting an Elephant", 1950). Визначаючи, що він любить і чого не любить, О. в ці роки писав: "Крім письменництва, я понад усе люблю городництво. Мені подобається англійська кухня та англійське пиво, французькі червоні та іспанські білі вина, індійський чай, міцний тютюн, коминки, свічки та зручні крісла. Я не люблю великих міст, гамору, автомобілів, радіо, консерв, центрального опалення та "сучасних" меблів. Письменники, якими я ніколи не перестаю захоплюватися — Шекспір, Свіфт, Філдінґ, Діккенс, Чарлз Рід, Семюель Батлер, Золя, Флобер. Найбільший вплив серед сучасників справив на мене Сомерсет Моем; його мистецтвом прямої, без вигадок, оповіді я захоплююся". Але навіть у цьому спокійному переліку цілком мирних уподобань, що виявляють потяг до затишку та комфорту, міститься прихована авторська самоіронія. Адже пріоритет у цьому шерезі залишається за письменництвом. А пером О. продовжував воювати, обстоюючи людське право бути людиною.

У нарисі 1941 р. *"Веллс, Гітлер та всесвітня держава"* О. писав про необґрунтованість воєнних нарисів Г. Веллса, він оголосив постійне протиставлення Веллсом тверезомислячого науковця реакціонеру-романтику, котрий намагається реставрувати минуле, застарілим. Він вийшов з-під впливу авторитету Веллса, під який підпадало чимало юнаків початку XX ст., та зумів подивитися на те, що відбувається, неупереджено: порядок, планування, наука, заохочувана державою; сталь, бетон, аероплани — все, за що так ратував Веллс, було в Німеччини, і все це було "поставлене на службу ідеям, що подобали би для кам'яного віку. Наука воює на боці забобону". О. вважав: те, що відбувається в сучасному світі, краще за Веллса міг би зрозуміти Дж.Р. Кіплінг, небайдужий до сили та воїнської слави. "Кіплінг зрозумів би, чим приваблює Гітлер чи, як на те пішло, Сталін, хоча важко сказати, як би він до них поставився. А Веллс надто розсудливий, аби збагнути сучасний світ".

Ці зауваги О. важливі для розуміння специфіки його соціальної фантастики. Найпопулярнішими стали його соціальні сатири: повість-притча *"Звіроферма"* ("Animal Farm", 1945) та роман *"1984"* ("Nineteen Eighty-Four", 1949), останній у його творчій біографії. У рік його виходу О. після смерті своєї першої дружини одружився вдруге. Але через рік помер у віці 46 років від туберкульозу, на який нездужав багато років.

Свої роздуми про підлеглість життя та долі людини інтересам держави, відкриті ним зв'язки

та пропагандистські парадокси О. афористично висловив у девізах тоталітарної держави Океанії у романі *"1984"*: "Війна — це мир", "Свобода — це рабство", "Незнання — сила". Апарат цієї держави становили, за ідеєю О., чотири міністерства: міністерство правди, що відало інформацією, освітою, дозвіллям та мистецтвами і займалося професійною брехнею, змушуючи людей з допомогою тортур брехати і давати неправдиві свідчення; міністерство миру, що відало війною; міністерство любові, що відповідало за порядок та регламентувало любов, запобігаючи непотрібним для держави її проявам та вселяючи у людей страх і ненависть; міністерство достатку, що займалося економікою.

О. створив роман-антиутопію, але різко розмежувався при цьому зі своїм співвітчизником та колегою по перу О. Хакслі. О. писав: "Невибаглива книга на кшталт "Залізної п'яти", написана тридцять з лихвою років тому, містить більш правдиве пророцтво, ніж "О новий, дивний світ". Пафос його розбіжності з інтелектуалом Хакслі полягає в тому, що тоталітарна держава не могла досягнути якогось високого рівня розвитку, позаяк вона нещадна до творців свого добробуту — людей. В англійській традиції О. йде, передусім, за соціальною сатирою Дж. Свіфта, наповнюючи знанням і досвідом XX ст., що пережило одну з найжорстокіших воєн в історії людства, прожекти свіфтівських академіків Лагадо, котрі намагалися знайти спосіб контролю над "правильністю" думок.

Кажуть, що назва роману *"1984"* виникла випадково: не знайшовши найбільш прийнятної, О., вичитавши рукопис, виніс у заголовок цифри, що його завершували, переставивши місцями дві останні.

1984 р. широко відзначили на Заході як "рік роману О.".

Тв.: Укр. пер. — 1984: Урив. з роману // Всесвіт. — 1988. — №4; Ферма "Рай для Тварин" // Всесвіт. — 1991. — №1. *Рос. пер.* — "1984" и эссе разных лет. — Москва, 1989; Проза отчаяния и надежды. — Ленинград, 1990; Скотское хозяйство. — С.-Петербург, 2001; Лев и Единорог: эссе, статьи, рецензии. — Москва, 2003.

Літ.: Жданов Ю.А. Роман Дж. Оруэлла "1984" в контексте антиутопий первой пол. XX века: Дис. канд. филол. наук. — Харків, 1999; Зверев А. О старшем брате и чреве кита: Набросок к портрету Оруэлла // Оруэлл Дж. "1984" и эссе разных лет. — Москва, 1989; Радзиховский Л.А. Почему мы не дошли до "1984" года? // Филос. науки. — 1990. — № 12; Скуратовський В. Міф про Джорджа Орвелла // Всесвіт. — 1988. — № 4; Чаликова В., Недошивин В. Неизвестный Оруэлл // Ин. л.-ра. — 1992. — № 2.

Є. Чорноземова



О́СБОРН, Джон Джеймс (Osborne, Johne James — 12.12.1929, Лондон — 24.12. 1994, Шропшир) — англійський драматург.

О. дебютував у літературу у 1956 р. із п'єсою *"Озирнись у гніві"*, що поклала початок оновленню англійської драматургії, пов'язаної з рухом "сердитих молодих людей". Він народився у передмісті Лондона в сім'ї комерційного художника, котрий помер у 1940 р. О. пробував свої сили як актор репертуарного театру, як журналіст; почав писати п'єси, перша з яких була поставлена у 1950 р. Однак справжню славу здобула йому п'єса *"Озирнись у гніві"* ("Look Back in Anger"), показана у Москві під час першого фестивалю молоді та студентів. Ця п'єса, що проклала вододіл між театром 30-х—40-х рр. та новим стилем 50-х рр., означала розширення тематики, відмову від стилістики розважального театру, салонної драми, включення проблематики середнього класу, що піднявся в Англії після війни, з'яву нового героя Джиммі Портера, котрий відкрито критикував суспільство й емоційно вихлюпував свій гнів на великі та малі проблеми. Американський драматург А. Міллер назвав метод О. "новим реалізмом, що засудив попередню драматургію, герметично відірвану від реальності". О. отримав титул людини, котра уособлює "голос цілого покоління".

Поставлена в Ройял Корт п'єса *"Озирнись у гніві"* привернула увагу багатьох "сердитих молодих людей", таких як Ш. Делені, А. Вескер, Д. Арден, Д. Сторі, Е. Сіллітоу, Н. Сімпсон, Е. Джелікоу. П'єса відкрила нову сторінку в історії англійського театру під назвою "драма нової хвилі", що, втім, включала також боротьбу за національний театр, оновлення сценічної мови, демократизацію театру загалом. Ройял Корт став відкривачем нових талантів, колискою нової драми, а день прем'єри п'єси О. — 8 травня 1956 р. — увійшов в історію англійської драми як день народження "драми нової хвилі". П'єса О. з'явилася після книг К. Еміса "Щасливчик Джим" та Дж. Вейна "Поспішай униз" і в ідейному плані стала їхнім логічним продовженням. Але філософія Портера позначена явним впливом філософії екзистенціалізму, філософії аутсайдера, особистості, що поставила себе поза суспільством, романтично приймає на себе увесь тягар страждань і болінь людства, всього світу; особистості, котра прагне зрозуміти, що таке життя, як довго жити, замість того, аби брати життя таким, яким воно є. Люто нападаючи на мораль, заперечуючи релігію, традицію, кастову систему (Портер ненавидить

родичів своєї дружини, вихідців із верхівки середнього класу), затаврувавши все ненависним словом "фальш", Портер засліплений гнівом, який допомагає героєві відкрити об'єкти критики, але він позбавляє його можливості виразно бачити обриси та контури цих предметів. Уся п'єса — це затягнений монолог героя, що поштуркує свою дружину, приятеля, критикує газети, Благовіст, релігію.

Після *"Озирнись у гніві"* була поставлена *"Епітафія для Джорджа Діллона"* ("Epitaph for George Dillon", 1958), хоча О. написав її чотирма роками раніше. Величезний успіх здобула його наступна п'єса — *"Конферансьє"* ("The Entertainer", 1957), у чому, безсумнівно, заслуга видатного актора Л. Олів'є, котрий виступав у головній ролі Арчі Райса. Коли у першій п'єсі дійсність була показана очима бунтаря, то тут вона представлена очима обивателя. Герої *"Конферансьє"* Біллі, Арчі, Френк, Мік різною мірою пристосувалися до цього світу і не прагнуть звідти вирватися. За композицією п'єса є дуже гнучкою єдністю двох планів — реального й умовного, мюзик-хольного, пов'язаних, однак, образом головного героя. Арчі Райс непомітно проникає з одного світу в інший. Тут уперше у творчості О. з'являються багатозначні в структурі п'єси пісеньки, прообразом яких є брехтівські зонги. Як і у Б. Брехта, вони виконують функцію відчуження. Витікаючи з мюзик-хольних мотивів п'єси, вони ніби створюють своєрідне епічне облямування. Символічний акомпанемент у вигляді відомих популярних мелодій та декораційних завіс, що спускаються під час виконання, надає значущості та певної спрямованості змістові, умисне загострюючи ситуації.

"Світ Пола Сліккі" ("The World of Paul Slickey") продовжує побутову тенденцію *"Епітафії"*, яка набуває тут яскраво вираженого політичного змісту. Центральною постаттю комедії є представник великої преси Джек Вукемо, він же Поль Сліккі. У характері Сліккі немає тієї цілісності, яка була в Портера, Райса, Діллона. Брехтівський стиль, у якому була задумана п'єса, втілився лише у зовні парадоксальному малюнку образу (Сліккі — страшенний цинік і грішник, який розкаявся) та кількох вдалих зонґах, а також у багатозначності імен і назв (Мортлейк, Сліккі, Трюні, Марун, Дейлі Рекет). Для завершення характеристики героя О. використовує не лише зонги, а й прийом паралелізму (дає продовження характеру парламентського балакуна Роулі в характері лорда Мортлейка).

Після п'єси *"Об'єкт скандалу та занепокоєння"* ("A Subject of Scandal and Concern", 1961) О. звернувся до історичної п'єси, що, втім, не змінило характеру головного осборнівського конфлікту.

Проблема особистості та суспільства, суперечність між ідеєю самоусвідомлення та самоозначення індивіда та ідеєю влади, державності вирішується в історичній драмі *"Лютер"* ("Luther", 1961) у ширшому плані. Написання п'єси *"Лютер"* співпало із загальним переглядом позиції "сердитих" на початку 60-х рр. Шлях компромісу став для декого з колишніх "сердитих" єдино можливим в умовах нового періоду в житті англійського суспільства. Психологічний образ героя, його внутрішній світ і багатство переживань О. розглядає у прямій залежності від широти світогляду персонажа, від міри розуміння ним прогресивних тенденцій суспільного розвитку. Однак цей взаємозв'язок світогляду і психології потрактовується механічно. Характер персонажа, який живе у переломну історичну епоху Реформації, постає лише як певна сума інтелектуальних, психологічних та побутових рис, що знаменують представників окремих періодів, з яких ця епоха складається. Самі ці періоди й історичні епізоди виступають не у своїй історичній послідовності, а скоряючись внутрішній логіці сюжетного розвитку драми.

До безпосереднього зображення сучасності О. повертається у *"П'єсах для Англії"* ("Plays for England", 1962). Однак тут парадокс і гротеск допомогли відкрити лише умовні зв'язки між вигаданими персонажами у вигаданій обстановці (перша п'єса дилогії *"Кров Бамберґів"*, що прозоро натякає на приватне життя принцеси Марґарет). Самі ж персонажі позбавлені характеру і є лише відображенням певних ідей автора. Пафос заперечення проступає лише в інтонації, тоді як у першій п'єсі О. був властивий усій драматургічній структурі.

Особливо плідними у творчості О. були 60-і рр., коли він створив п'єси *"Непідсудна справа"* ("Inadmissible Evidence"), *"Оце так патріот"* ("A Patriot for Me"), *"Готель в Амстердамі"* ("The Hotel in Amsterdam") і *"Час теперішній"* ("Time Present"). П'єса *"На захід від Суеца"* ("West of Suez") відкриває 70-і, коли були поставлені *"Відчуття причетності"* ("A Sense of Detachment"), *"Кінець моєї сигари"* ("The End of Me Old Sigar", 1975) та *"Поглянь, як усе розвалюється"* ("Watch It Come Down", 1976).

У 60-х рр. герої О. стають дедалі самотнішими і трагічнішими постатями. Символом того часу став адвокат Білл Метланд, котрого залишають усі близькі та дорогі йому люди. Він зникає як особистість, зраджує себе, свої ідеали. На нього чекає самотній і невтішний кінець. Прикметно, що О. виступає в ролі режисера-постановника саме цієї п'єси у Ройял Корт, де у 1956 р. відбувся його дебют як письменника "сердитої молоді". Дія п'єси *"На захід від Суеца"* перенесена на вигаданий острів, куди втікає від сучасної цивілізації старий письменник

Джілман зі своїми доньками та їхніми чоловіками. Світ острова, що перебуває між нашою й іншою цивілізацією, як визначає сам О., має забезпечити спокій і безтурботне, майже райське існування. Та сучасна цивілізація ґвалтівно вривається і сюди, залишаючи сміття після численних мандрівників на фешенебельних теплоходах. Подружжя Деккерів (американців) безцеремонно вдирається в дім Джілмана, прийнявши його за сувенірну крамницю. А потім з'являються і острів'яни, котрі цілком холоднокровно вбивають господаря будинку. Джілману близько сімдесяти років. Він прожив складне життя й увесь час шукав його сенс. Знайшов він його не по своїй волі — воно безглузде та жорстоке і може по-варварському обірватися будь-якої миті. Звернення до теми мистецтва, творчої інтелігенції невипадкове для О. Він хотів збагнути її роль в сучасному суспільстві, її вплив на життя.

О. адаптував для сцени "Гедду Габлер" Г. Ібсена та "Почесний зв'язок" Л. де Веги. Написав сценарії: *"Озирнись у гніві"* (спільно із Н. Нілом, 1959), *"Конферансьє"* (спільно із Н. Нілом, 1960), *"Том Джонс"* (1963), *"Непідсудна справа"* (1968) та *"Обов'язок бригади освітлювачів"* (спільно із Ч. Вудом, 1968). Упродовж певного часу ім'я О. майже зникло з афіш та екранів. Змінювалася створена ним "нова драма", вона вже пережила кілька злетів і падінь, але вивела на авансцену історії нові імена, дала імпульс розвитку, динамічному та сучасному.

У 1981 р. вийшла друком осборнівська автобіографія *"Людина вищого класу"* ("A Better Class of Person"). У цій книзі О., згадуючи своє дитинство і юність, витоки власної творчої кар'єри, по суті, відновлює історію Великобританії, сумніви і надії свого покоління, покоління 50-х рр., що відчайдушно боролося проти істеблішменту і міщанства. Це роздуми про становлення власного характеру, творчі та особисті пошуки. У 1991 р. драматург видав другий том автобіографії — *"Майже джентльмен"* ("Almost a Gentleman").

О. відіграв свою роль у театрі, він став сторінкою його історії, але дуже важливою сторінкою, без якої неможливо уявити собі повоєнну драму, збагнути джерела її життєвої сили й енергії. О. не лише оновив англійську драматургію, остаточно порвавши з традиціями "добре зробленої" п'єси, він разом зі своїми однодумцями запропонував глядачеві величезне розмаїття жанрів і типів сучасної п'єси, тим самим переконавши їх у значущості й актуальності проробленої роботи з організації театру та драматургії. Ш. Ділені, А. Вескер, Д. Арден, Д. Ортон, Е. Сіллітоу, Б. Копс виступили разом з О., хоча їхні шляхи у кінцевому підсумку розійшлися, але у 50-х рр. вони були однодумцями та соратниками. Вони сприяли з'яві "другої хвилі", з якої прийшли Д. Мерсер, Е. Бонд, Т. Стоппард, А. Ніколз, а потім вже зовсім молоді, але талановиті М. Фрейн, К. Черчілл, Поляков, П. Барнз, котрі здобули славу англійському драматургічному мистецтву. О. довів життєвість драми, коли вже ніхто не вірив у її долю. У цьому його величезна роль і значення. Співробітництво з кіно й телебаченням накладає певний відбиток на всіх драматургів, але започаткував це співробітництво саме О. Була виграна битва за національний театр, який урешті отримав постійне приміщення на південному березі Темзи. Автономія й ізольованість лондонських театрів була порушена. Зростаюча популярність і успіх провінційних театрів серед широких верств населення, проведення фестивалів мистецтв, відкриття нових театрів свідчили про очевидні позитивні результати революції, здійсненої О. у театрі.

Тв.: Рос. пер. — Оглянись во гневе: Пьеса в трех действиях. — Москва, 1959; Неподсудное дело // Семь английских пьес. — Москва, 1968; Пьесы. — Москва, 1978.

Літ.: Ряполова В. Герои Джона Осборна // Вопр. театра. — Москва, 1970; Соловьева Н.А. Англ. драма за четверть века (1950–1975). — Москва, 1989; Шестаков Д.П. Совр. англ. драма (осборновцы). — Москва, 1968.

Н. Соловйова



ÓСТІН (Остен), Джейн (Austen, Jane — 16.12.1775, Стівентон, Ґемпшир — 18.07.1817, Вінчестер) — англійська письменниця.

Її внесок у літературу влучно охарактеризував В. Скотт: "Творець сучасного роману, події якого зосереджені довкола повсякденного укладу людського життя і стану сучасного суспільства". Одначе Скотт був одним із тих небагатьох, хто поціновував романи О. за її життя. Визнання прийшло до неї значно пізніше, і пов'язане це було з тим, що О. багато в чому випередила свій час. Її романи, в яких відобразилися притаманні О. розуміння людських стосунків і "глибокий такт, з яким вона малює характери" (В. Скотт), відрізнялися від романтичних творів її часу. Їм не була властива атмосфера незвичного, екзотичного, таємничого. Вони були пов'язані з традиціями пізнього англійського Просвітництва (О. Ґолдсміт, Л. Стерн). Їхній витончений психологізм, як свідчить наступний літературний розвиток, був призвістям прози майбутніх десятиліть. І тому невипадково, що справжнє відкриття О. сталося значно пізніше від того часу, коли були написані та видані її книги. Але водночас О. була дочкою

своєї епохи, шанувальницею Дж. Н. Ґ. Байрона, і дух романтичних поривів та бунтарства був їй притаманний. Він проявився у неспокої духу її героїнь, невдоволених своєю долею, у їхній меланхолійності, гостроті розуму й іронії. Схожими властивостями була наділена й сама письменниця.

Достовірних свідчень про життя О. збереглося небагато. Папери, що зосталися — письмові свідчення її короткого життя, — були спалені її сестрою, залишилися лише поодинокі, що дозволили С. Моему в його есе про О. зауважити: "У міс Остен був гострий язичок і рідкісне почуття гумору", "Джейн безпомилково вгадувала в людях глупство, претензії, афектованість і нещирість, і до її честі слід сказати, що все це звеселяло її, а не завдавало прикрощів". Вона писала про найбуденніше, про те життя і тих людей, які її оточували. "На той час в Англії були сотні родин, які жили таким тихим, одноманітним і пристойним життям; чи не диво, що в одній із них, ні з того ні з сього, з'явилася високообдарована письменниця?" (С. Моем).

Батько О. здобув освіту в Оксфорді, став священиком, мав парафію в Ґемпширі. Його дружина належала до знатного дворянського роду. У сім'ї було восьмеро дітей: шестеро братів і дві сестри. Вони обидві не вийшли заміж і залишалися в батьківському домі до самої смерті, але жваво цікавилися всім, що відбувалося у великому світі, дізнаючись про новини від братів, друзів, родичів. Велося жваве листування, приходили газети, відбувалися зустрічі з очевидцями важливих подій. О. лише кілька разів була в Лондоні; її життя проминуло у Стівентоні, Баті, куди, полишивши справи, разом з дружиною та доньками переселився батько, у Чотені та Вінчестері. Постійними супутниками О. були книги. Вона почала писати в чотирнадцять років, і її першою літературною спробою став роман-пародія, в якому О. висміяла популярні тогочасні чуттєві романи в листах. Іронічна інтонація звучить в усіх книгах О.

Усі романи О. були опубліковані в 1811–1818 pp., чотири з них побачили світ за життя письменниці, два — посмертно. До ранніх належать романи *"Почуття і чуттєвість"* ("Sense and Sensibility"), *"Гордість і упередження"* ("Pride and Prejudice"), *"Нортенґерське абатство"* ("Northanger Abbey"); до пізніших — *"Менсфілд-парк"* ("Mansfield Park"), *"Емма"* ("Emma") та *"Докази розуму"* ("Persuasion"). Останньою прижиттєвою публікацією був роман *"Емма"*. У 1818 р. вийшли друком *"Нортенґерське абатство"* і *"Докази розуму"*. Вдосконалення художньої майстерності О. виявилося в поглибленні психологізму. Кожен роман складається з образків родинного життя людей, що належали до "середньої" верстви англійського суспільства. Продовжуючи традиції С. Річардсона, Г. Філдінґа, Л. Стерна, О. розвиває форми звичаєвого роману, відображаючи в конкретних ситуаціях повсякденності явища суспільної значущості (мораль, виховання, грошові проблеми, ведення господарства, вади та чесноти). О. створила галерею соціальних типів, використовуючи сатиричні прийоми зображення, не плекаючи ілюзій стосовно своїх героїв, оскільки щоразу вона писала про життя, яке знала зі свого власного досвіду. У неї пильне око, тонка спостережливість, майстерність оповідача.

Головна тема *"Нортенґерського абатства"* — прилучення до реальності молодої дівчини Кетрін Морланд, котра входить у життя. Літературні захоплення перешкоджають Кетрін бачити життя таким, яким воно є. Вона зачитується "романами жахів", "Удольфськими таємницями" Е. Редкліф, її сприйняття навколишнього підпало під вплив цього "сенсаційного" роману. Відчуття реального прокидається в Кетрін під час її перебування в Баті, під впливом знайомства і бесід з розумним та освіченим Генрі Тілні, котрий розуміє її; кохання до нього допомагає їй знайти себе. Це один із варіантів "роману виховання". О. звертається до традиційної теми подорожі, під час якої перед героїнею відкриваються нові сторони життя. Кетрін проходить школу "виховання почуттів". Сюжетна лінія роману невибаглива, розповідь про події ведеться у їхній часовій послідовності: дитинство героїні, поїздка в Бат, відвідання Нортенґерського абатства, повернення додому. Але тепер уже Кетрін стала іншою. Особливий інтерес становлять не події, а те, як ведеться оповідь, як зображаються люди і все, що з ними відбувається, той іронічний коментар, який дається від особи автора. Щирість почуттів, безкорисливість у коханні, вірність у дружбі, порядність, прагнення до знань, розумне ставлення до життя утверджуються як головні вартості буття. Свої уявлення про прекрасне О. пов'язує з гідним і добрим.

Роман *"Менсфілд-парк"* належить до зрілого періоду творчості О. Він був видрукуваний у 1814 р. Невеликий наклад розійшовся за шість місяців. У цьому романі блискуче виявилася майстерність художньої виразності О. Письменниця передає "гру почуттів", переливи настроїв героїв, вона захоплена складністю людських взаємин. Життя мешканців англійського маєтку стає джерелом, що наснажує творчу уяву письменниці. Створена картина життя невеликої групи людей містить в собі не лише спостереження, а й узагальнення про мораль та звичаї провінційного дворянства та духовенства, критику корисливості й еґоїзму. Читач потрапляє у середовище людей нічим не примітних, їхні інтереси дрібні, а помисли не сягають далі особистих

вигод і вподобань. Низка безглуздих вчинків і дій, здійснюваних персонажами, нагадує карусель, що крутиться без упину. Між дійовими особами спектаклю, що розгортається на сторінках роману, немає розуміння і єдності. "Кожен з них, далебі, не всім задоволений і не від усього отримує радість, вимагає чогось, чого в нього немає, і тим самим дає решті підстави для невдоволення".

Як жити? Як внести розумний первень у цей хаос загальної незгоди? Це питання постає в усіх романах О., а в *"Менсфілд-парку"* воно стає головним. Серед героїв немає нікого, хто би міг відповісти. Розповідаючи історію Фанні Прайс, на нього відповідає сама О. З образом Фанні пов'язана головна тема роману — тема морального прозріння. Сама присутність дівчини серед мешканців Менсфілд-парку, її доброта, безкорисливість, стійкість допомагають виявити слабкості та вади тих, хто її оточує: себелюбство та жадібність місіс Норріс, хибні погляди Едмунда, хитрість і обачність Мері Крофорд, тупість Рашуота, нахабність Генрі. Історія Фанні, обставини, в які вона потрапляє, її страждання допомагають їй збагнути себе і знайти своє щастя. До морального прозріння приходить і Едмунд. Перероджується Том Бертрам. "Він спізнав страждання та навчився думати", — пише О. про Тома. Ці слова стосуються й інших героїв роману.

Романи О.— поєднувальна ланка між творчістю романістів епохи Просвітництва і реалістами XIX ст. Як явище перехідне, романи О. виявляють тенденцію до висвітлення не стільки руху героя у просторі та часі, скільки зацікавлення його характером, взаєминами з навколишніми, фіксацією настроїв і почуттів.

Тема морального прозріння, пошуку моральних орієнтирів та етичних вартостей О. продовжила в *"Еммі"* й *"Доказах розуму"*.

Серед англійських письменників XX ст. шанувальниками О. були В. Вулф, С. Моем, Ґ. К. Честертон, Р. Олдінгтон, Дж.Б. Прістлі; до числа своїх учителів її зараховував О. Форстер. "Вона проста і природна, як сама природа", — писав про О. Честертон. "Їй притаманні особлива довершеність і досконалість", — зауважувала Вулф. "Її хвилюють не абстрактні принципи, а щастя людей", — каже про О. сучасний англійський літературознавець А. Кетл.

Тв.: Рос. пер. — Гордость и предубеждение. Аббатство Нортенгэр. — Москва, 1976, 1989; Собр. соч.: В 3 т. — Москва, 1988; Избранное. — Москва, 1998; Доводы рассудка. — Москва-Харьков, 1998; Мэнсфилд-парк. — Москва-Харьков, 1998; Нортенбергское аббатство. — Москва-Харьков, 1998; Леди Сьюзен. Уотсоны. Сэндитон. — Москва, 2002.

Літ.: Вулф В. Джейн Остен // Вулф В. Избранное. — Москва, 1989; Джейн Остен: Библ. указ. — Москва, 1986; Моэм У.С. Джейн Остин и "Гордость и предубеждение" // Моэм У.С. Искусство слова. — Москва, 1989.

Н. Михальська



ÓУТС, Джойс Керол (Oates, Joyce Carol — нар. 16.06. 1938, Лакпорт, шт. Нью-Йорк) — американська письменниця.

Народилася на півночі штату Нью-Йорк у робітничій сім'ї. Першою з усієї родини закінчила коледж. Її дід був ливарником, а батько — інструментальником. В учнівські роки вона взяла участь в конкурсі на найкраще оповідання, який проводив журнал "Мадмуазель", і перемогла в ньому. Навчалась у Сиракузькому та продовжила освіту у Вісконсінському університетах. Викладала історію англомовних літератур і основи письменницької майстерності у Детройті, місті, де відбуваються події багатьох її творів; працювала також у Вінсорському (Канада) та Прінстонському університетах.

У 1963 р. вийшла перша збірка її оповідань *"Біля північної брами"* ("By the North Gate"), а через рік перший роман *"Приголомшені при падінні"* ("With Shuddering Fall"), які хоч і були удостоєні увагою критики, але не здобули значного успіху. З великою увагою поставилася критика до другої збірки її оповідань *"У змітаючому потоці"* ("Cosmopolitan's Winds of Love", 1966). У перших творах О. проявилися деякі риси і тенденції її подальшої творчості. Відчуження, самотність людини у ворожому до неї світі, тривога за долі своїх близьких, жорсткість і жорстокість відносин, що панують у навколишній дійсності, — теми, характерні для літератури екзистенціалізму, — О. змальовує в численних формах і варіаціях. Іноді ситуації у її творах повторюються. І в цьому вона наслідує В. Фолкнера, котрий оголосив себе ремісником, що, як столяр, вільно збирає з повторюваних деталей все нові та нові предмети.

О. перебуває в постійному пошуку художньої форми та стилю, здатних допомогти їй у дослідженні проблем сучасного світу. Здається, ніби письменницькі манери найрізноманітніших авторів стають для неї пробним каменем, що стильовий хід, епізод, який привернув її увагу у творах попередників, слугують творчим імпульсом для того, аби випробувати їх стосовно близьких їй тем.

Один за одним виходять романи О. У 1967 р. з'явився *"Сад радощів земних"* ("A Garden of Earthly Delights"). Героїня роману — донька сезонного робітника, Клара Волпол, зростала у злиднях і мріяла про власний сад, який сим-

волізував для неї щастя та добробут. Вона наділена волею на шляху до своєї мети. Але виявляється, що самостверджуватися вона може лише за рахунок перемог над іншими, всі люди навколо починають сприйматися як суперники та конкуренти. Таким же непоступливим для оточення буде й перший коханий Клари, Лаурі, котрий лише зовні виглядає романтиком, що не бажає приймати нав'язуваний стиль і темп життя ділового світу. Для американської літератури є традиційним протиставлення поглядів на світ ділової людини і поглядів мрійника та романтика, якому незатишно у світі бізнесу. О. прагне показати, що маску мрійника може одягнути людина, заражена злісною ненавистю до навколишніх, лише зовні відсторонена від загальної сутички за своє місце під сонцем чи через лінощі, чи через бажання виглядати оригінальним. Такий "романтик" небезпечніший за відкритого цинічного ділка, позаяк його позиція не може бути розгадана одразу.

У 1968 р. вийшов роман *"Шикарні люди"* ("Expensive people"). У ньому О. продовжує розвінчувати лжеромантизм. Один із героїв роману одинадцятилітній Річард Еверетт, прагнутиме звільнитися від впливу батьків та вчителів, відчуваючи у їхній поведінці та способі життя велику брехню. Підліток страшенно самотній, і на цей стан його прирікає мати, письменниця, котра обстоює свою індивідуальну свободу, що видається їй важливішою за традиційні узи людських взаємин. Батько Річарда, як і батьки його приятелів, працює у фірмі з незрозумілою назвою і незбагненною сферою діяльності. Ділові та раціональні зв'язки встановлюються вже з дитячих літ.

Романи *"Їхні життя"* ("Them", 1969) та *"Країна чудес"* ("Wonderland", 1971) були удостоєні Національної книжкової премії. У цих романах О. розвиває традиції Т.Драйзера і Дж.Стейнбека в жанрі родинної епопеї. Продовжуючи дослідження причин ворожості до людини дійсності, О. оголює протиставлення зміни ситуацій спробам зберегти людяність і гідність, показує, як ця непримиренна опозиція стає американською трагедією".

У 1973 р. вийшов один із найвідоміших романів О. *"Роби зі мною, що хочеш"* ("Do With Me What You Will"), у якому вона показує незахищеність людини перед законом, безжальним, жадібним і облудним. Своїм колоритом роман знову нагадує Драйзера: це розкриття причин одного злочину, що стає викриттям усього світового устрою. Еліна Хоу та Джек Моррісі безоглядно простують назустріч своєму щастю, намагаючись відкинути всі умовності, все наносне, що перешкоджає вільному виявленню почуттів. Але суспільство не прощає такої неуваги до традицій та устоїв, хай і недосконалих, але загальноприйнятих. Така ситуація змушує визнати, що злочинними є самі умови людського існування. Сповненим драматизму було життя Еліни у родині її батьків, що розпалася. Лео Росс, її батько, забирає з собою доньку потай від матері, по суті, викрадаючи її. Так він намагається віднайти мету і сенс свого життя. Його любов до доньки егоїстична. Він думає передусім про себе. Страшна любов людини, яка ненавидить світ. Мати Еліни, Ардіс, — утілення тверезого розуму. Але й для неї донька та її доля — лише привід для вибудовування власного життя. У цьому вона не менш егоїстична, ніж Лео. Вона раціонально ставиться до того, що її дочка розпочне свій життєвий шлях, ставши моделлю, манекенницею, адже правила цього світу такі, що людина в ньому стає таким самим товаром, як і все решта. І слова "всі ми зроблені із найдешевшого матеріалу, і слід продати себе якомога дорожче", які сприймалися в XIX ст. цинічно, звучать у цьому світі як одна із основоположних засад.

Боротьба Еліни за своє кохання, в якому вона виявляється більш рішучою і стійкою, аніж Джек, котрий готовий на певному етапі відступити, може також сприйматися як вияв крайнього егоїзму. Але Еліна щира у своєму почутті до Джека і не боїться жодних осудів. Адвокат Хоу навчився керувати своїми емоціями настільки, що зовсім вилучив їх зі свого життя. Його вважають безпристрасним успішним адвокатом. У цьому й полягає його професійність: він не допускає емоцій у своє життя. Він може вільно маніпулювати фактами, домагаючись від присяжних потрібного рішення. Еліна для нього — лише іграшка у його власній грі. Дружина Джека, Рейчел, котра впродовж багатьох років спостерігала за адвокатським життям, з насмішкою ставиться до закону та його представників.

У 1975 р. О. видала політичний роман *"Убивці"* ("The Assassins"). У 70-х рр. вийшли збірки новел *"Колесо кохання"* ("The Wheel of Love", 1970), *"Шлюби та зради"* ("Marriages and Infidelities", 1972), що були особливо популярними, *"Голодні привиди"* ("The Hungry Ghosts", 1974). Новели О. наповнюють плечисті, рукаті фермери, помічники шерифа, негри з лютими поглядами, довготелесі й оголені до пояса хлопчаки, дівчатка з похмурими старечими обличчями, мотоциклісти на брудній дорозі, жінка-водій в чоловічому комбінезоні із заспаними очима, патлаті, сором'язливі, бідні студенти, здоровецькі, веснянкуваті тітки й елегантні жінки. Художній простір новел заповнений різноманітним речовим світом темно-жовтих шкільних автобусів та сіро-блакитних рейсових, пікапів з новими покупками та дитячими речами, розкішними автомобілями, фірами, заваленими

непотребом, респектабельними квартирами з дорогими меблями. Але люди різних світів не замислюються про існування один одного, не здогадуються про те, що в них можуть бути спільні проблеми і що вони можуть виявитися корисними один одному.

І дедалі відчайдушнішим стає бунт молодих у цьому холодному, незатишному світі. Він не просто епатує і змушує звертати на себе увагу, як бунт молоді 60-х рр., — він відштовхує і жахає (роман *"Ангел Світла"* — "Angel Fire", 1981).

Особливою темою у творчості О. стає університетське життя. Роз'єднаність панує і в цьому світі. Імениті лектори-поети, відповідаючи на студентські запитання під час зустрічей, присвячених високій поезії, не здатні відсторонитися від повсякденної суєти і шанолюбства. Не більше за інших розмірковують про життя та причини своїх негараздів люди, для котрих обмірковування стає професійним обов'язком. Про це написано роман *"Несвяте кохання"* ("Love and Derangement", 1979) і чимало новел.

Щоб яскравіше виявити неспроможність ученого, котрий не наділений ані сміливістю думки, ані бажанням пожертвувати власним добробутом в ім'я високого знання, О. звертається до традиційної поетики фантастичного оповідання *("Нічна сторона")*. Її герої б'ються над розгадкою питання життя та смерті. Вони намагаються йти шляхом, накресленим Б. Спінозою: "Я аналізуватиму дії та пристрасті людей так, начебто йтиметься про лінії, площини та об'єми". Але безпристрасна позиція вченого не дозволяє збагнути багатьох явищ, пов'язаних з природою людини. І вчений, котрий відмовляється задля власного добробуту та чистоти своєї кар'єри від паранаукового знання, так само далекий від істини, як і вчений, котрий, захопившись окультизмом, відступив від наукових принципів. У найзагадковіших ситуаціях в оповіданні звучить шекспірівське запитання з "Гамлета": "Хто тут?" І звучить воно з не меншою тривогою, і продиктоване тією самою невизначеністю балансування на межі двох світів. Присутні тут й інші шекспірівські рядки — як рядки автора, здатного відобразити з однаковою мірою достовірності мирське та потойбічне існування людини.

Невипадково саме Шекспір стає приводом для суперечки між Баррі Сомерсом, котрий щойно закінчив університет і вступає в життя, та помітним ученим, професором Мічиганського університету Тейєром *("Народження трагедії")*. Прийшовши на свою найпершу лекцію, Баррі просить студентів замислитися над тим, про що каже О. своїм читачам: чому те, що колись трапилося не з нами, всіх нас сьогодні так хвилює?

О. — автор понад сорока романів і повістей, двадцяти п'яти збірок оповідань, десяти п'єс, восьми поетичних і дев'яти критичних та літературознавчих збірок. Окрім того, О. дивує і жанрово-тематичним розмаїттям. На підтвердження досить назвати сенсаційні політичні детективи (*"Убивці"*; *"Чорна вода"* — "Black Water", 1992), екзистенціалістські романи-притчі (*"Країна чудес"*, *"Син ранку"*, 1976), сімейні саги (*"Їхні життя"*, *"Ангел світла"*), романтичну біографію М. Монро (*"Блондинка"* — "Blonde", 2000). О. була обрана членом Американської академії мистецтв і літератури. Разом з чоловіком Раймондом Дж. Смітом видає з 1974 р. "Онтаріо Ревю".

Тв.: Укр. пер. — [Оповідання] // Всесвіт. — 1977. — №1, 2000. — №3–4; Після аварії. — К., 1979. *Рос. пер.* — Делай со мной, что захочешь. — Москва, 1983; Венец славы. — Москва, 1986; Одержимые. — Москва, 1998; Сад радостей земных. — Москва, 2000; Блондинка: В 2 т. — Москва, 2001; Коллекционер сердец. — Москва, 2002; Дорогостоящая публика. — Москва, 2002; Исповедь моего сердца. — Москва, 2003; Ангел Света. — Москва, 2003.

Літ.: Белов С. В поисках гармонии // Оутс Дж.К. Делай со мной, что захочешь. — Москва, 1983; Злобина Е. Основание для надежды // Ин. л.-ра. — 1988. — № 8; Кёльманн Н. "Дама с собачкой" А. П. Чехова и Дж К. Оутс // Россия и США: Формы лит. диалога. — Москва, 2000; Мендельсон М. О. Роман США сегодня. — Москва, 1977; Нагачевська О. Жіночі образи в амер. л.-рі: [Романи Д. К. Оутс "Сонцестояння" та "Марія: Життя"] // СіЧ. — 2002. — № 7; Пальцев Н. Девять прелюдий к совр. амер. трагедии // Оутс Дж. К. Венец славы. — Москва, 1986; Пальцев Н. Грёзы и прозрения Джойс Кэрол Оутс // Оутс Дж. К. Ангел света. — Москва, 1987; Усартыев Н. Н. Проблемы социально- критич. романа США 80-х годов XX века // Проблемы поэтики в зар. л.-ре XIX-XX веков. — Москва, 1989.

Є. Чорноземова

П

Павезе Чезаре
Павич Мілорад
Панноній Ян
Паріні Джузеппе
Пас Октавіо
Пастернак Борис Леонідович
Паунд Езра Луміс
Перро Шарль
Петефі Шандор
Петрарка Франческо
Петроній Ґай
Піндар
Пінчон Томас
Піранделло Луїджі
Плавт Тіт Макцій
Плат Сільвія
Платон
Платонов Андрій Платонович
Плутарх
По Едґар Аллан
Поліціано Анджело
Понтоппідан Генрік
Поуелл Ентоні
Поуп Александр
Прево Д'Екзіль Антуан Франсуа
Прешерн Франце
Прістлі Джон Бойнтон
Прус Болеслав
Пруст Марсель
Пульчі Луїджі
Пушкін Олександр Сергійович



ПАВÉЗЕ, Чезаре (Pavese, Cesare — 9.09.1908, Санто Стефано Бельбо, Кунео — 27.08.1950, Турин) — італійський письменник.

Народився у селищі Санто Стефано Бельбо, що у провінції Кунео. Майбутній письменник рано втратив батька, і його виховувала матір, жінка вольова, із сильним характером. У 1923–1927 рр. навчався у Туринському ліцеї, потім у Туринському університеті (1927–1930), після закінчення якого вчителював у вечірній школі, був співробітником журналу "Культура". З 1933 р. і (з невеликими перервами) до кінця життя П. співпрацював з видавництвом "Ейнауді", де перекладав твори американських та англійських письменників.

Через активну антифашистську діяльність у 1935 р. П. був заарештований, а потім засланий у селище Бранкалеоне (Калабрія). У 1936 р. він повернувся із заслання у Турин, де поновив співпрацю з видавництвом. У русі Опору П. участі не брав, роки війни провів у невеличкому селищі Серралунґа, що неподалік Турина, а після її закінчення знову працював у видавництві "Ейнауді". У 1948 р. П. познайомився з маловідомою американською кіноактрисою Констанс Доулінг. Безнадійне кохання до цієї жінки спричинило важку депресію, наслідком якої стало самогубство письменника: він випив смертельну дозу снодійного в одному із номерів туринського готелю. В останній рік життя П. створив два свої найкращі романи, а незадовго до смерті отримав літературну премію "Стрега". Останній запис письменника у щоденнику: "Це робили і слабкі жінки. Потрібна гордість, потрібна покора. Мене від усього цього нудить. Жодних слів. Справа. Більше писати не буду".

Письменницький дебют П. відбувся у 1936 р., коли з'явилася його перша поетична збірка *"Буденна втома"* ("Lavorare stanca"), в якій домінують символічно осмислені автобіографічні та соціальні мотиви, а головний герой збірки — юнак, котрий утратив гармонійне сприйняття буття у результаті зіткнення з ворожою людині цивілізацією. З кінця 30-х рр. П. звернувся до прози. Після повернення із заслання він написав автобіографічну повість *"В'язниця"* ("La prigione", опубл. 1948 р.), а також повість *"Рідні краї"* ("Paesi tuoi", 1941), які започаткували одну із наскрізних тем його прози — відчуженість, індивідуалістичну замкнутість інтелігента, його суспільну безпорадність. Герой першого твору — політичний засланець, котрого більше гнітить не його зовнішня несвобода, а атмосфера самотності, невміння вжитися у нове для нього середовище. Герой другої повісті — міський інтелігент, котрий, потрапивши у п'ємонтське село, через свій душевний егоїзм, незнання місцевих звичаїв, мимоволі розпалює пристрасті, внаслідок чого селянин Таліно вбиває свою сестру Джізеллу, котра закохалася у міського гостя.

Упродовж 40-х рр. П. написав ще цілий ряд творів: повість *"Пляж"* ("La spiaggia", 1942), збірку повістей *"Прекрасне літо"* (1949), куди ввійшли *"Прекрасне літо"* ("La bella estate", 1940), *"Диявол на пагорбах"* ("Il diavolo sulle colline", 1948), *"Поміж одних жінок"* ("Tra donne sole", 1949), де продовжив розробляти тему самотності, духовної невлаштованості інтелігента; цикл віршів *"Земля і смерть"* (1945–1946); збірку оповідань *"Серпневі канікули"* ("Ferie d'agosto", 1946), роман *"Товариш"* ("Il compagno", 1947), де простежена доля вихідця із міських "низів", котрий у 30-х рр. після напружених ідейних пошуків знаходить своє місце у лавах борців з фашизмом; значну кількість публіцистичних статей, в яких намагався визначити місце письменника в сучасній літературі, зв'язок літератури й ідеології: *"Про нову літературу"* (1945), *"Фашизм і культура"* (1945), *"Комунізм і інтелігенція"* (1946), *"Американська література й інші статті"* (1951) та ін.

Центральним твором 40-х рр. у творчості П. вважається повість *"Будинок на пагорбі"* ("La casa in collina", 1948). Пронизаний автобіографічними мотивами, цей твір є своєрідною психологічною сповіддю героя-інтелігента, котрий заховався від війни, жорстокості та людей в будинку на пагорбі неподалік від Турина. Він страждає від того, що не зважився вступити на шлях прямої боротьби із фашизмом і намагається віднайти втрачену душевну рівновагу у спогадах. Сам письменник найзначнішою вважав іншу книгу — *"Діалоги з Леуко"* ("Dialoghi con Leucò", 1947), у якій, побудувавши оповідь у формі діалогів персонажів античної міфології, намагається знайти відповідь на питання, що стосуються сенсу вічних цінностей і антицінностей людського буття: життя і смерті, природи добра і зла, справедливості, злочину тощо.

Остання прижиттєва книга — роман *"Місяць і вогнища"* ("La luna e i falò", 1950), у якому історія про повернення героя після тривалих мандрів у світ свого дитинства прочитується як символічна алегорія історії складних духовних пошуків та "повернень" до світу реальності самого автора. Посмертно були видані поетична збірка П. *"У смерті очі твої"* ("Verrà la morte e avrà i tuoi occhi", 1951), щоденник *"Ремесло жити"* ("Il mestiere di vivere", 1952), збірка ранніх оповідань *"Святкова ніч"* (1953), незакінчений роман-діалог *"Великий вогонь"* (1959), незакінчений цикл оповідань і віршів *"Привіт, Мазіно"* (1968).

Окремі твори П. переклали українською мовою В. Шовкун і Ю. Буряк.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1979. — №12; [Новели] // Всесвіт. — 1980. — №10; Роки. — К., 1981; Листи // Всесвіт. — 1987. — №6; Диявол на пагорбах. — Львів, 2000. *Рос. пер.* — Товарищ.— Москва, 1960; Избранное. — Москва, 1974; Прекрасное лето. — Москва, 1982.

Літ.: Богемский Г. Феномен Павезе // Ин. л.-ра. — 1976. — № 2; Брейтбурд Г. Годен к перу // Ин. л.-ра. — 1973. — № 7; Данченко В. Т. Чезаре Павезе. Библ. указ. — Москва, 1975; История итал. л.-ры XIX–XX веков. — Москва, 1990; Микеле Тондо. Приглашение к чтению Павезе // Совр. худ. л.-ра за рубежом. — 1985. — № 5.

В. Назарець



ПА́ВИЧ, Мілорад (Pavić, Milorad — нар. 15.10.1929, Белград) — сербський письменник.

П. — автор численних збірок поезій і малої прози, романів, літературознавчих праць і перекладів, упорядник і редактор значної кількості видань творів сербських письменників. Закінчив філософський факультет Белградського університету (1954), докторське звання здобув у Загребі. Працював професором університету в Новому Саді, на Радіо-Белград, у видавництві "Просвета" тощо. Втім, найкраще про себе розповів сам П. в *"Автобіографії"*:

"Я є письменником вже дві сотні років. Далекого 1766 року один Павич видав у Будимі свою збірку віршів, і відтоді ми вважаємося письменницькою родиною. Народився я 1929 року понад берегом однієї з чотирьох райських річок о 8.30 зранку під знаком Терезів (підзнак Скорпіона), за ацтекським гороскопом — Змія.

Уперше бомбардований у віці 12 років. Востаннє — у віці 15 років. [Властиво, бомбардований вперше і вдруге, а востаннє наразі бомбардований 1999 року — вже натівськими військами, принаймні через рік після написання цієї "Автобіографії"]. Поміж тими двома бомбардуваннями я вперше закохався і під німецькою окупацією примусово вивчив німецьку. Тоді ж потайки я навчився англійської від одного пана, котрий курив люльку з духмяним тютюном. У той самий час я вперше забув французьку (пізніше я забував її ще двічі). Врешті, на одній псярні, куди я потрапив, ховаючись від англо-американського бомбардування, один російський емігрант, царський офіцер, почав мені давати лекції російської з книжок Фета і Тютчева. Інших російських книжок у нього не було. Тепер я гадаю, що вивчення мов було певним чином перетворенням у різноманітних зачарованих звірят. Я любив двох Йоанів — Йоана Дамаскина і Йоана Золотоустого (Хризостома).

Набагато більше любові я вклав у свої книги, ніж у своє життя. Лише з одним винятком, який і досі ним залишається. Ніч у сні солодко прилипала до обох моїх щік.

До 1984 року я був найменш читаним письменником у своїй країні, а від того року поспіль — найбільш читаним.

Я написав перший роман у формі словника, другий у формі кросворда, третій у формі клепсидри і четвертий у формі довідника для гадання картами таро. Я намагався якнайменше перешкоджати тим романам. Вважаю, що роман — це рак. Існує завдяки своїм метастазам. Із дня на день я все менше є автором своїх уже існуючих книжок, а все більше автором майбутніх, яких, можливо, так ніколи й не напишу.

На мій подив, книги мої дотепер перекладені 66 разів різними мовами [до цього часу перекладів існує вже значно більше]. Словом, я не маю біографії. Маю лише бібліографію.

Критики у Франції та Іспанії зазначили, що я є першим письменником XXI століття, а жив я у XX столітті, коли треба було доводити невинність, а не вину.

Найбільші розчарування у житті принесли мені перемоги. Перемагати не виплачується.

Я знав, що не треба торкатися живих рукою, якою уві сні торкався до мертвих.

Я нікого не вбив. Зате мене вбили. Задовго до смерті. Для моїх книг було би краще, якби їхній автор був якимось турком чи німцем. Я був найвідомішим письменником найненависнішого народу у світі — сербського народу.

Гадаю, що Бог осипав мене безмежною милістю, подарувавши мені радість писання, але тою самою мірою й покарав мене, либонь, що через ту ж таки радість".

Літературну працю П. розпочав поетичними перекладами, зокрема з французької, англійської та російської мов. До його поетичного доробку належать збірки *"Палімпсести"* ("Palimpsesti", 1967) та *"Місячний камінь"* ("Mesečev kamen", 1971). Для версифікаційної манери П. властиве використання середньовічної старосербської мови у довгих віршах, споріднених із риторичним текстом або речитативом. Слід відзначити також стилістичне розмаїття авторських віршованих вкраплень у романах П. Опублікована ціла низка збірок оповідань П.: *"Залізна завіса"* ("Grozdena zavesa", 1973), *"Коні святого Марка"* ("Konji svetog Marka", 1976), *"Російський хорт"* ("Ruski hrt", 1979), *"Нові белградські оповіді"* ("Nove beogradske priče", 1981), *"Вивернута рукавиця"* ("Izvrnuta rukavica", 1989), *"Скляний слимак: оповідання з інтернету"* ("Stakleni puž: priče sa interneta", 1998) й ін.

Основні риси прозового письма П. були закладені вже в його малій прозі, для якої характерними є чергування лаконічності викладу із

розгорнутими відступами, а також непередбачуваність сюжетних ходів. Метафорика і смислова парадоксальність прозових текстів П. наближує їх до творів власне поетичних. П. видав декілька книг з історії сербської літератури епохи бароко, класицизму та передромантизму (1970, 1979, 1991). До літературознавчих праць П. належать також: *"Воїслав Ілич і європейська поезія"* ("Vojislav Ilić i evropsko pesništvo", 1971), *"Гаврил Стефанович Венцлович"* ("Gavril Stefanović Venclović", 1972), *"Мовна пам'ять і поетична форма"* ("Jezičko pamćenje i pesnički oblik", 1976), *"Народження нової сербської літератури"* ("Rađanje nove srpske književnosti", 1983), *"Історія, стан і стиль"* ("Istorija, stalež i stil", 1985) й ін.

Літературознавчі праці П. відзначаються ґрунтовною методологічною базою, дохідливістю викладу та багатством тематики. Джерелознавчі та фактографічні підходи сміливо поєднуються зі свіжими трактуваннями та несподіваними відкриттями. У творчому доробку П. є також краєзнавча *"Коротка історія Белграда"* ("Kratka istorija Beograda", 1990) та драма *"Театральне меню назавжди і ще на день"* ("Pozorišni jelovnik za uvek i dan više", 1993), проте найцікавішою та найвідомішою є саме його романістика.

Роман *"Хозарський словник"* ("Hazarski rečnik", 1984) з авторською підназвою "роман-лексикон на 100000 слів" приніс П. світове визнання. Структурно цей роман складається із попередніх зауваг, трьох словникових частин із хозарського питання, двох апендиксів, заключної примітки та покажчика словникових статей. Вишуканий антураж лише обрамляє три основні частини *"Хозарського словника"*: Червону книгу (християнські джерела), Зелену книгу (ісламські джерела) та Жовту книгу (гебрейські джерела). Кожна з цих книг із джерелами з хозарського питання містить словникові статті, розташовані в алфавітному порядку. Ці статті зазвичай присвячені певним персоналіям, подіям, явищам, місцевостям чи поняттям. За ігровим постмодерністським задумом цей словник є "реконструкцією первісного Даубманусового видання 1691 року (знищеного у 1692 році) з доповненнями до найновіших часів". Роман має два варіанти — чоловічий і жіночий, які різняться між собою лише одним пасажем із третьої частини (цей хід не має жодної концептуальної мети, окрім комерційної). Основною подією, головним предметом оповіді є т.зв. "хозарська полеміка", коли місіонери різних вір пропагували в один час свої вчення з метою навернення хозарів у свою релігію. Поштовхом для написання роману, за свідченням самого автора, послужила недостатня дослідженість хозарської місії Кирила і Мефодія. Цей "словник словників із хозарського питання" спроектував давно зниклі хозарські проблеми через історичну долю сербського народу на рівень універсального розуміння. Попри свою ілюзорно ускладнену побудову, *"Хозарський словник"* дуже легко і захопливо читається, тому закономірним видається велика кількість його перекладів і накладів.

Роман *"Краєвид, намальований чаєм"* ("Predeo slikan čajem", 1988) складається з двох частин. Першою є *"Малий нічний роман"* ("Mali noćni roman"), повністю перенесений із книги П. *"Нові белградські оповіді"*, а другою — *"Роман для любителів кросвордів"* ("Roman za ljubitelje ukrštenih reči"), титул якого слугує заодно і підназвою самого роману. У тканину роману вплетені також два оповідання зі збірки *"Коні святого Марка"*: *"Болото"* та *"Життя і смерть Йоана Сиропулоса"*. За методом кросворда роман має два способи прочитання: горизонтальний і вертикальний.

"Внутрішня сторона вітру, або Роман про Геру та Леандра" ("Unutrašnja strana vetra, ili roman o Heri i Leandru", 1991) є постмодерною інтерпретацією давньогрецького міфу про Геру і Леандра. За авторським визначенням, це "роман-клепсидра"; він має дві титульні сторінки на різних кінцях книги і читається в оберненому порядку від двох початків до середини, де сходяться герой і героїня роману.

Роман *"Остання любов у Царгороді"* ("Poslednja ljubav u Carigradu", 1994) має підзаголовок: "довідник для гадання". Цей роман-таро складається із 22 розділів, що відповідають картам Старших Арканів і мають ті самі назви, що й окремі карти таро. Роман можна читати різними способами, залежно від того, як випадуть карти, що обов'язково додаються у комплекті до книжки (т.зв. візантійське таро у малярському виконанні Івана Павича, письменникового сина) і супроводжуються додатком зі способом ворожіння на картах таро. Роман можна читати і найпростішим способом — від початку до кінця (так, як надруковано у книжці). У тексті роману використані уривки із неканонічної "Іліади", які є фактично гекзаметричними автоцитатами із оповідання *"Коні святого Марка"*.

Роман *"Скринька для писання"* ("Kutija za pisanje", 1999) побудовано за методом поступового відкривання сховків своєрідного сейфу у вигляді багатокоміркової комбінованої шафки. По суті, цей роман є розширеною автоцитатою; зокрема, в нього майже повністю вмонтоване розлоге оповідання *"Корсет"*.

Роман *"Зоряна мантія"* ("Zvezdani plašt", 2000) має підзаголовок: "астрологічний путівник для невтаємничених". Астрологічні мотиви тут дуже тісно пов'язані з великою кількістю літературних алюзій. Через цілий роман вкрапленою цитатою проходить твір Деспота Стефана Лазаревича (1374—1427) "Слово любве".

Для романістики П. характерним є поєднання традицій візантійського роману із постмодерністським арсеналом художніх засобів. Мистецтво автоцитатного комбінування є одним із найулюбленіших методів творчого стилю П.-романіста. П. має повне право на автоповтори, оскільки він так чи інакше є унікальним явищем сучасної світової літератури.

Українською мовою ряд творів П. переклали О. Рось і Н. Чорпіта.

Тв.: Укр. пер. — Хозарський словник: Роман-лексикон на 100000 слів. — Львів, 1998; Капелюх із риб'ячої шкіри: Любовна історія // Всесвіт. — 1999. — №7; Остання любов у Царгороді: Довідник для гадання. — Львів, 1999; [Твори] // Ї: Незалежний культурологічний часопис. — 1999. — Ч. 15; Таємна вечеря // Сучасність. — 2000. — № 12; Життя та смерть Іоанна Сиропулоса // Форма(р)т. — 2001. — № 1; Зоряна мантія. — Львів, 2002. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 10 т. — С.-Петербург, 1999—2003. — Т.1—8 (изд. продолж.); Стеклянная улитка. — С.-Петербург, 2000; Избранное. — С.-Петербург, 2002; Хазарский словарь: Роман-лексикон. — С.-Петербург, 2003; Страшные любовные истории: Сборник. — С.-Петербург, 2003; Ловцы снов: Собр. рассказов. — С.-Петербург, 2003; Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре. — С.-Петербург, 2003; Звёздная мантия: Избранное. — С.-Петербург, 2004; Кровать для троих: Избранное. — С.-Петербург, 2004; Вывернутая перчатка. — С.-Петербург, 2004; Железный занавес. — С.-Петербург, 2004; Пейзаж, нарисованный чаем. — С.-Петербург, 2004.

Літ.: Адамович М. Внутренняя сторона ветра [Проза М. Павича] // Вопр. л.-ры. — 2003. — № 11—12; Бульвінська О.І. Перший письменник третього тисячоліття, або Милорад Павич і гіпертекст // Зар. л.-ра в навч. закл. — 2003. — № 5; Ковбасенко Л.В. Хозарська міфологія від Милорада Павича // Всесв. л.-ра в сер. навч. закладах. — 2003. — № 4; Лучук І. "Час і сон у львівській клепсидрі" // Павич М. Хозарський словник. — Львів, 1998; Лучук І. "Карти і доля, таро і роман" // Павич М. Остання любов у Царгороді: Довідник для гадання. — Львів, 1999; Лучук І. Прогноз на минуле, чи спогади про майбутнє (рецензія на "Зоряну мантію") // Дзеркало тижня. — 2002, 14—20 грудня; [Про М. Павича] // Ї: Незалежний культурологічний часопис. — 1999. — Ч. 15; Цофнас А. Дивлячись на пейзаж, намальований чаєм // Філос. думка. — 2001. — № 5.

І. Лучук



ПАННО́НІЙ, Ян (Pannonius, Janus; автонім: Чезміцеї, Янош — 1434, Славонія — 1472, поблизу Загреба) — угорський латиномовний поет.

П. походив з родини незаможних хорватських дворян, був племінником визначного угорського гуманіста, естергомського єпископа, що займав також посаду канцлера при дворі угорського короля Матяша, Яноша Вітеза. Дядько П. зібрав при дворі короля велику (як на той час) бібліотеку, листувався з провідними гуманістами Європи і став засновником першої Вищої школи у Братиславі (1467), де, крім теології та канонічного права, викладали астрономію, математику, основи природничих наук та медицину. Завдяки своєму дядькові у 1447 р. П. поїхав в Італію, де навчався у Феррарі, у відомій гуманістичній школі Ґ. Ґваріні, а після її закінчення продовжив освіту у Падуанському університеті й отримав ступінь доктора канонічного права. У 1458 р., після того як Матяш посів королівський престол, П. повернувся в Угорщину. Тут завдяки опіці папи-гуманіста Пія II, котрий добре знав Вітеза, П. отримав посаду єпископа міста Печ. Подальші етапи біографії П. складалися драматично. Суперечності, які виникли між Вітезом та королем Матяшом, призвели до того, що значна частина угорських магнатів та дворян вдалася до змови проти короля, маючи намір посадити на угорсько-хорватський престол польського королевича Казимира Ягеллона. Вітез і П. приєдналися до військ Казимира, які перейшли угорський кордон. Але у вирішальній битві, що відбулася поблизу Нітри, війська короля Матяша завдали поразки полякам. Рятуючись втечею, П. дібрався до Славонії, звідки хотів перебратися в Італію, але тяжко захворів і змушений був зупинитися неподалік Загреба, де невдовзі й помер у віці 38 років. Пізніше тіло П. було перепоховано в місті Печ.

Незважаючи на короткий вік і не надто значний за обсягом творчий спадок, П. вважається одним із найкращих неолатинських поетів Європи. Головним філософським напрямом для П., на думку І. Голенищева-Кутузова, "був гуманістичний раціоналізм, що виріс на ґрунті античного матеріалізму. Як і інші неолатинські поети, Панноній часто вдавався до ремінісценцій з античних авторів, але навіть у ранніх його творах, надзвичайно зрілих для 16—17-літнього юнака, наявні оригінальне й гостре сприйняття світу, чуттєвість і поєднана із сарказмом меланхолія. Сенсуалізм Паннонія дається взнаки вже в першій елегії, де з підкресленою емоційністю поет висловлює сподівання на зцілення водою з джерела божественної німфи Феронеї в Умбрії. Свої гімни Панноній присвячував язичницьким богам, просив зцілення від хвороб у Аполлона *("До Аполлона")*. Характерною є й молитва Паннонія на захист світу, адресована не християнському богові, а античному войовничому Марсу. Світовідчуття Паннонія було ближчим до еллінського, ніж до римського, що й відрізняло його від більшості неолатинських поетів". У поезії П., що має неповторне, характерне звучання, вперше в угорській літературі проступають характерні риси людини епохи Ренесансу.

Творчість П. зазвичай поділяють на три періоди: феррарський, падуанський та угорський.

У роки навчання у Феррарі П. зажив популярності завдяки своїм сатиричним епіграмам, яких впродовж свого творчого шляху написав близько ста. У циклах своїх епіграм П. висміює тих, хто вирушив на прощу у 1450 р., піднімає на глум жадобу папи та римських "шинкарів" до наживи, довірливість прочан. В епіграмі, адресованій Г. Марціо, він засуджує свого друга-поета, котрий приєднався до прочан, бо, на його думку, "віруюча людина не може бути поетом". Прихована іронія міститься в ряді критичних епіграм П., адресованих королю Матяшу. В епіграмі *"Щастя придворних"* П. скаржиться на свавілля монарха, який забавляється долями людей. В іншому циклі епіграм П. висловлює свої симпатії до відомих європейських гуманістів — Л. Валли, П. Лета, Каллімаха й ін., котрих, через їхні симпатії до язичницької давнини, папа Павло II засудив до вигнання. Рим — осередок західного християнства — П. сприймав передусім як святилище античної культури, про що свідчить його епіграма *"Рим — гостям"*. У своїх епіграмах П. намагався гармонійно поєднати античний і християнський способи мислення. Серед його ранніх епіграм багато також творів еротичного й епікурейського характеру.

Величальна пісня, панегірик, був характерним жанром падуанського періоду творчості П. Серед його панегіриків найвідомішою є пісня-хвала Г. Гваріні. У цьому творі П. прославляє заслуги свого вчителя з Феррари й одночасно вславляє Італію як колиску гуманізму.

Великим ліричним поетом з яскравою індивідуальністю, на думку А. Гйорьомбеї, П. зробили особисті, часто болісні, переживання, які ятрили йому серце під час перебування на батьківщині. Вони відобразилися, зокрема, в елегіях П. Найвідоміша з них — *"Прощання з Варадом"* ("Bucsu Varadtol, Abiens valere jubet sanctos reges, Varadini"), яку він написав у сімнадцять років. З Феррари П. інколи навідувався на батьківщину, під час канікул перебував у Надьвараді. Написаний у цей час вірш-прощання є першим, створеним на угорській землі, шедевром гуманістичної літератури. У ньому проглядається індивідуальність поета, його любов до природи та культури Ренесансу. П. змальовує яскраві картини улюблених міст, пейзажі Великої угорської низовини, подає опис бібліотек, мистецьких скарбів, ділиться враженнями від подорожі. Ритм вірша влучно передає складні почуття при прощанні, журбу й радісне очікування. Розміреність детального зображення перериває динаміка заклику в дорогу, що неодноразово повторюється рефреном. Поет, як зазначає А. Гйорьомбеї, погано почував себе в Угорщині, він постійно тужив за Італією. У його поезії увиразнюються власні думки про варварство середовища, що стримує його дух, про прогресуючу хворобу, смерть матері, повінь на Дунаї. Свою долю він порівнює із рано розквітлим мигдалевим деревом, бруньки якого загинули від морозу. Античні елементи в його творчості поєднуються з особистими переживаннями.

Найвизначнішим філософським твором П. вважають поезію *"До своєї душі"* ("Ad animam meam"), у якій виражаються неоплатонічні погляди на тіло і душу людини: душа щаслива лише тоді, коли звільняється від тіла. Окремий випадок, невдачу зустрічі власної душі і тіла, він узагальнює до фатуму, що чекає на кожну людину. Поет боїться, що це може колись повторитися. У цьому вірші звучить гуманістичне прагнення душі до вічності. Серед інших відомих елегій П. — елегії *"Про свою хворобу в таборі"*, *"Скарги на хворобу"*, у яких відчувається страждання душі, змученої блуканнями та хворобами, душі, яка то впадає у відчай, то злітає думками до зірок.

Незважаючи на опозиційність П. офіційній владі, король Матяш у 1483 р. видав наказ зібрати й упорядкувати всі його твори. Але вперше вони були видані лише у XVI ст., а першу біографію поета написав італійський гуманіст А. Бонфіні, історик при дворі Корвіна і Ягеллонів.

Літ.: Голенищев-Кутузов И.Н. Венгерская л.-ра // История всемирной л.-ры: В 9-ти т. — Москва, 1985. — Т. 3.

В. Назарець



ПАРІНІ, Джузеппе (Parini, Giuseppe — 22.05.1729, Бозізіо, тепер Бозізіо-Паріні, Комо, — 15.08.1799, Мілан) — італійський поет.

П. походив з родини небагатого торговця шовком. У 1738 р. батьки привезли його до тітки у Мілан, де П. вступив у школу. У 1741 р. тітка померла, а невеличкий спадок, який вона залишила племіннику, він повинен був отримати лише за умови, коли присвятить своє життя церкві. Таким чином, П. змушений був вступити на навчання до духовної семінарії. У 1754 р. він прийняв духовний сан і водночас влаштувався домашнім учителем у родину герцога Сербеллоні, де пропрацював до 1762 р.

Поетичні твори П., які почали з'являтися у друці з початку 50-х рр., достатньо швидко принесли йому літературне визнання і популярність у колі прогресивно налаштованої аристократичної та політичної верхівки Італії. Граф Фірміан, котрого призначили у 1756 р. повноважним

міністром Ломбардії, вирішив залучити П. до своєї реформаторської діяльності. Спочатку він призначив П. редактором "Міланської газети" (1768), через рік — професором риторики у Державній школі, а згодом — професором красних мистецтв у гімназії містечка Брери (1773). У 1776 р. П. став членом новозаснованого Патріотичного товариства, мета якого полягала у тому, щоби сприяти реформаторській діяльності уряду. Цим почесним званням П. був зобов'язаний не лише своїми літературними заслугами, а й постійній опіці графа Фірміана. Після його смерті у 1782 р. П. зазнав цькувань з боку його політичних опонентів, але новий імператор Леопольд, котрий змінив на престолі Йосипа II, у 1790 р. реабілітував поета і призначив його суперінтендантом усіх шкіл області.

У 1797 р., після вступу в Італію військ Наполеона і створення Циспаданської республіки з центром у Мілані, П. був призначений одним із членів нового уряду. Досить швидко, проте, П. розчарувався в політичній діяльності Циспаданської республіки, оскільки зауважив для себе, що свобода від австрійських порядків і буржуазні реформи в Італії не забезпечують ані свободи, ані справедливості і не відповідають гаслам, проголошеним французькою революцією. П. відмовився від політичної діяльності і цілковито віддався літературній творчості. Однією з причин відмови П. від продовження політичної кар'єри було також і різке погіршення стану його здоров'я: до 1798 р. він майже втратив зір і мав паралізовані обидві ноги. Наступного року П. помер від хвороби серця.

Ідейний світогляд П. був обумовлений просвітницькою ідеологією з її вірою в освіченого монарха, за сприяння якого, шляхом поступових і послідовних реформ, нібито стане можливою перебудова суспільства на засадах ідей свободи, справедливості, братерства, що створять сприятливі умови для гармонійного, суголосного законам природи і здорового глузду розвитку людської особистості. П. привітав революційні події у Франції, пов'язуючи їх зі сподіваннями на сприятливі політичні зміни, що принесуть довгоочікуване звільнення його батьківщини з-під гніту австрійської тиранії.

Перші поетичні спроби П., своєрідним підсумком яких стала збірка *"Аркадські вірші"*, опублікована під псевдонімом Ріпано Еупіліно, були ще достатньо учнівською пробою пера і загалом вони наслідували художні зразки, типові для представників т. зв. "поетичної школи Аркадії" (однойменна літературна академія була заснована у Римі у 1690 р., мала численні філії в багатьох містах Італії і культивувала поезію в дусі художнього стилю рококо, зорієнтовану на "вишукані" аристократичні, салонні смаки). Але вже упродовж кількох наступних років П. рішуче відмовився від естетики "поетичної школи Аркадії" і підпорядкував свій художній метод принципам просвітницького класицизму. "Заперечивши естетичну систему Аркадії, що виродилась у формалістичне забавляння словами й образами, — зауважує С. Саприкіна, — Паріні підпорядкував свою поезію поширеному серед просвітників сенсуалістському розумінню "приємного і корисного" мистецтва. Це мистецтво було адресоване конкретній, сучасній поету реальності. Воно є "шляхетним за способом думок", оскільки, за переконаннями П., протистояло "духу фальші та розбещеності", підтримуваному в культурі насамперед офіційною церквою. Воно "приємне і корисне", оскільки спирається на здорові моральні поняття про прекрасне, що врешті-решт ведуть до природних людських потреб і життєвих запитів". Ці та інші просвітницькі ідеї П. розвинув у своєму прозовому *"Діалозі про шляхетність"* (1757), у *"Доповіді про вияви сучасного занепаду літератури та мистецтва в Італії"* (1773), *"Роздумах про головні принципи красного мистецтва"* (1761) та ін. працях, що стали найголовнішими естетичними документами італійського Просвітництва.

Яскравими зразками просвітницького класицизму у творчості П. стали його оди (бл. 20 творів, написаних між 1757 і 1795 р.), які потверджують виважену громадянську позицію поета, його високі моральні ідеали, засвідчують прагнення бути по-справжньому корисним своїй батьківщині, протестують проти будь-яких проявів невігластва, громадянської байдужості та політичного егоїзму з боку його співвітчизників. До найвідоміших од П. належать *"Сільське життя"*, *"Здорове повітря"*, *"Виховання"*, *"Щеплення від віспи"*, *"Жебрацтво"*.

В оді *"Сільське життя"* ("Vita rustica",1758) П. прославляє моральну гідність людини, котра вихована працею в здоровому природному середовищі. В оді *"Здорове повітря"* ("La salubrità dell'aria", 1759) поет критикує несприятливі умови, в яких змушені проживати мешканці міста і яким поет протиставляє здорове повітря сільської місцевості. Ода *"Виховання"* ("L'educazione", 1764) — це своєрідна програма гуманістичного виховання людської особистості. В оді *"Щеплення від віспи"* ("L'innesto del vaiuolo", 1765) П. захищає практику щеплення від віспи, яке щойно почали запроваджувати у Європі і проти чого активно протестувала церква, що вбачала у вакцинації протиставлення людської волі божественному провидінню. В оді *"Жебрацтво"* П. з великим співчуттям змальовує гірку долю бідняка, котрого злидні підштовхують на шлях злочину.

Найвизначнішим із творів П. вважають його сатиричну поему *"День"* ("Il giorno"), що складається з чотирьох частин. Перші дві частини

(*"Ранок" і "Полудень"*) з'явились у 1763 і 1765 р., третя частина — *"Вечір"*, яка не була завершена остаточно, і четверта частина *"Ніч"*, написана лише в уривках та фрагментах, вийшли друком лише після смерті П., у 1801–1804 рр. Сюжетну основу поеми складає розповідь про один звичайний день юного аристократа — нероби і невігласа, особи аполітичної та легковажної, байдужої до потреб суспільства та батьківщини. Увесь свій час він байдикує чи розважається у салонах і не здатний побачити і збагнути потреби та запити справжнього, спрямованого на суспільне благо та моральне вдосконалення особистості життя. Під пером П. поема, на думку критиків, набула ознак справжньої "енциклопедії великосвітського життя". Образ головного героя поеми був значною мірою типовим для тогочасної італійської аристократії, а сама поема стала своєрідним звинувачувальним актом старому дворянському суспільству, звичаї якого гальмували розвиток Італії. Недаремно перший видавець творів П., міланський адвокат Ф. Реїна, назвав поета "найзліснішим ворогом тиранії та пристрасним проповідником свободи".

Тв.: Рос. пер. — Фрагменты поэмы "День" // Ин. л.-ра. — 1999. — № 6; [Вірші] // Итал. поэзия в переводах Е. Солоновича. — Москва, 2000.

Літ.: Де Санктис Ф. История итал. л.-ры. — Москва, 1964. — Т. 2.

В. Назарець



ПАС, Октавіо (Paz, Octavio — 31.03.1914, Мехіко — 19.04. 1998, там само) — мексиканський поет, лауреат Нобелівської премії 1990 р.

Характерною рисою поетичного мислення П. вважають універсалізм. Як зауважив К. Фуентес, "для Паса література — синонім цивілізації. Я не знаю жодного із теперішніх письменників, хто би настільки потужно зміг виразити множинність часу, множинність можливостей досягнення гармонії та правди, вийшовши за обмежувальні рамки успадкованих нами догм".

П. народився у сім'ї відомого столичного адвоката і журналіста. Його дитинство проминуло у передмісті Мехіко. Віршувати розпочав у 14 років. У його віршах дивовижно злилися "чужі голоси" європейської та східної мудрості та поезії. За словами К. Фуентеса, П. — "син Мексики, брат Латинської Америки, пасерб Іспанії, приймак Франції, Англії й Італії, сімейний друг Японії й Індії, позашлюбний син (як зараз усі ми) Сполучених Штатів". Метафора "людина-оркестр" відображає глибинну суть його світогляду і поетики: В. Блейк, В. Вордсворт, С. Т. Колрідж, Новаліс, Ф. Гельдерлін, Ш. Бодлер, А. Рембо, Лотреамон, С. Малларме, Г. Аполлінер, Ф. Пессоа, М. де Унамуно — це лише незначна частина того, що органічно та природно "вросло" у світ поета.

У 1933 р. відбувся поетичний дебют П.: вийшла друком його збірка *"Дикий Місяць"*. У 1937 р. з'явилися збірки *"Корінь людський"* ("Raíz de hombre") і *"Вони не пройдуть!"* ("No pasarán!"), де ще тільки окреслилися основні лінії його подальшої творчості. У 40-х рр. П. прийшов до роздумів про міф, культуру та поезію. У 1958 р. вийшла друком поетична збірка *"Свобода під чесне слово"* (або *"Свобода у затінку слова"* — "Libertad bajo palabra"), а також книга есеїстики *"Лук і ліра"* ("El arco y la lira"). Це стало своєрідним підбиттям підсумків. Взаємозв'язок творчості та рефлексії стає для П. принциповим. Він дає таке означення поезії: "У вірші буття і спрага буття на миттєвість возз'єднуються, як плід і губи. Поезія — миттєве замирення: вчора, сьогодні, завтра, тут і там; ти і я; він; ми; все у ній є, всім вона буде".

У 1944–1945 рр. П. отримав Гуггенхеймівську стипендію, жив у США, познайомився з Р. Фростом. У 1945 р. пішов на дипломатичну роботу і виїхав у Париж. У 1950 р. в аргентинському журналі "Сур" опублікував документи про ГУЛАГ, за що його "піддали публічному остракізму". У 1952 р. П. мандрував по Індії та Японії, після чого ґрунтовно зайнявся східною культурою. Проте кар'єра дипломата не відбулася, оскільки П. звільнили за антиурядові висловлювання.

У творчості П. 50–60-х рр. можна виокремити два поетичні центри: проблема національного характеру (мексиканського та латиноамериканського: *"Лабіринт самотності"* — "El laberinto de la soledad", 1950; *"Постскриптум"* — "Posdata", 1970) і природа поетичного покликання, роль поета у сьогоднішньому світі (*"Лук і ліра"*, 1956; *"Досвід небувалого"*, 1957). Поетичну творчість П. характеризує достатньо метафорично — це "сальто-мортале", "кидок до іншого берега", "потрясіння людських основ". В утопічній системі П. головна роль відведена слову — початку всього. Словом можна змінити світ, створити нові реалії. Звідси і шлях поезії — пошуки аналогій. "Поезія — один із проявів аналогії: рими й алітерації, метафори та метонімії як способів мислення аналогіями":

Я наготу свою прикрив. І тихо вийшов.
Сміявся ангел. І зірвався вітер,
і він піском засипав мої очі.

Пісок і вітер — се мої слова:
не ми живем, нас час живими робить.

(*"Повернення"*)

В естетиці П. виокремлюються такі ключові поняття, як "іншість" — здатність людини поглянути на себе очима іншого і через його серце усвідомити образ свого "я" і "мовчання" — "активні порожнечі", які дають можливість зрозуміти архетипи людської свідомості та передбачати майбутнє. Життя та поезія співіснують у непримиренності і нерозривності їхніх полюсів (кохання, зустріч стихій, "пристрасна мрія про єдиного друга"): *"Два тіла"*, *"Нічна вода"*, *"Майтхуна"*. Ерос у П. "дотикається до поезії та релігії... І тут, і там реальність переходить в образ, а образ обростає плоттю... Кохання — це визнання того, що кожен із нас — неповторна особистість".

Із часом у творчості П. з'явилася ще одна принципово важлива тема: критика сучасної цивілізації (*"Змінний струм"* — "Corriente alterna", 1967; *"Діти болота"* — "Los hijos del limo", 1974; *"Людинолюбний людожер"*, 1979 та ін.):

Хліб згризений, і зжована любов,
натомість неї невидúме пруття,
і кліть, і в кліті научéна сучка
у парі з рукоблудом павіаном,
а що ти зжер — тебе не може зжерти,
і жертва гицелем стає.
Суцільні трупи днів, газетне сміття,
і чад ночей, відіткнутих поспішно,
і галстук вранці ковзає петлею:
"Не злись, блощице, ранок зустрічай..."

Пустельний світ, і меж нема пустелі,
рай — на замку́, і в пеклі ні душі.

("Обірвана елегія")

Підсумує П. свої невеселі роздуми на цю тему у лекції, виголошеній з нагоди вручення йому Нобелівської премії: "На наших очах майбутнє западається. Ідея сучасності знецінюється, мода на настільки сумнівне поняття, як "постмодернізм", минається, і не тільки у мистецтві та літературі... У самій серцевині впорядкованості, правильності та зв'язності — у точних і природничих науках — знову оживають старі поняття випадковості та непередбачуваності. І це тривожне воскресіння наштовхує мене на думку про жахіття тисячного року та тужливі передчуття ацтеків наприкінці кожного космічного циклу".

П. продовжував писати лірику та займатися есеїстикою, намагаючись віднайти внутрішню гармонію. У 1982 р. вийшла друком автобіографічна книга *"Сестра Хуана Інеса де ла Крус, або Западні віри"* ("Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe"). У 1981 р. він став лауреатом іспанської премії М. де Сервантеса за поезію, згодом — французької премії А. де Токвіля за есеїстику та премії Британської енциклопедії "за виняткові заслуги у поширенні знань задля блага людства". І як підсумок творчого шляху — Нобелівська премія з літератури "за пристрасні всеоб'ємні твори, позначені чуттєвим інтелектом і гуманістичною цілісністю". Він був почесним членом американської Академії мистецтв, доктором університетів Мехіко і Гарвард. У 1994 р. вийшла друком присвячена П. антологія "Слова як мости", куди ввійшли адресовані 80-річному П. вірші видатних поетів світу, включаючи Ч. Мілоша, Й. Бродського, Д. Волкотта, Іва Бонфуа.

Тв.: Укр. пер. — [Поезія] // Всесвіт. — 1975. — №1, 1986. — №8, 1992. — №1–2. *Рос. пер.* — Освящение мига: Поэзия. Филос. эссеистика. — С.-Петербург, 2000; Избранное. — Москва, 2001.

Літ.: Дубин Б.О. О. Пас: По ту сторону новшеств и перепевов. Утопия и драма поэтич. слова // Вопр. л.-ры. — Москва, 1992. — Вып. 1; Кофман А. Этопия О. Паса // Ин. л.-ра. — 1991. — № 1; Марусик П. У пошуках вічної сутності [Про О. Паса] // Всесвіт. — 1992. — № 1–2; Резник В.Г. Несколько предварительных слов // Пас О. Освящение мига. — С.-Петербург, 2000.

За Є. Абрамовських



ПАСТЕРНА́К, Борис Леонідович (Пастернак, Борис Леонидович — 10.02.1890, Москва — 30.05.1960, с. Переделкіно побл. Москви) — російський письменник, лауреат Нобелівської премії 1958 р.

Творчий спадок П. належить до найкращих здобутків російської літератури XX ст. Як художня особистість він сформувався в атмосфері "срібного століття" російської поезії, успадкував її традиції і, примноживши їх, передав новому поетичному поколінню — "шістдесятникам", для яких став взірцем не лише творчої, а й високої моральної поведінки — людини, поета, особистості, котра не зламалась, не поступилася своїми принципами, не знівечила свій поетичний дар служінням на догоду правлячій ідеології. Творчість П. уособлює філософський напрям розвитку російської поезії XX ст. Його лірика звернута до кореневих проблем буття людини та світу, до складних зв'язків між усім сущим. Вона інтелектуально вишукана і непроста, заглиблена у роздуми і водночас схвильовано пристрасна і мелодійно розмірена.

П. народився у Москві у професійно-артистичній родині. Його батько, Леонід Осипович Пастернак, — художник, академік живопису, викладав в Училищі живопису, скульптури й архітектури. Мати поета, Розалія Ісидорівна Кауфман, була обдарованою піаністкою. П. виховувався в атмосфері мистецтва, оскільки в їхньому домі часто гостювали відомі художники,

музиканти, письменники. Гостями сім'ї були Л. Толстой і В. Ключевський, композитори С. Рахманінов і О. Скрябін, художники В. Сєров і М. Врубель. Ще до вступу у 1901 р. у гімназію П. здобув добру домашню освіту, опанував дві мови — німецьку та французьку. Уже в дитинстві він пережив і перше серйозне творче захоплення — музикою, якою займався близько шести років. "Під впливом захоплення Скрябіним потяг до імпровізації і творчості повністю запанував наді мною. З цієї осені (1903 р.) я шість наступних років, усі гімназійні роки, присвятив докладному вивченню теорії композиції... Ніхто не сумнівався у моєму майбутньому. Доля моя була вирішена, шлях обраний. У мені вбачали музиканта, й усе пробачали заради музики..." Але музику П. усе ж облишив, незважаючи на прихильність свого кумира Скрябіна. Причиною цього, на думку самого П., стало слабке володіння технікою гри на роялі і відсутність абсолютного слуху. "Якби музика була моїм основним заняттям, як це могло видатися на перший погляд, я б цим абсолютним слухом не переймався... Але музика була для мене культом", — писав письменник в *"Охоронній грамоті"* ("Охранная грамота", 1931). Остаточно П. розірвав з музикою в 1909 р. і тоді ж вступив на історико-філологічний факультет Московського університету, де захопився філософією. Щоби розширити і поглибити свої філософські знання, П. у 1912 р. поїхав у Німеччину й один семестр провчився у Марбурзькому університеті. Тепер там на його честь названа одна з вулиць і встановлена меморіальна дошка, на якій, крім тексту, що засвідчує час перебування тут П., вибиті слова із його *"Охоронної грамоти"*: "Прощавай, філософіє..." І це не випадково. Паралельно з філософією П. пережив ще одне захоплення — поезією, і саме вона рішуче витіснила і переважила усе інше в його колі творчих інтересів і стала справжнім життєвим покликанням.

Перші вірші П. були опубліковані в 1913 р. в альманасі "Лірика". Від призову до армії у зв'язку з початком Першої світової війни П. був звільнений, оскільки ще в дитинстві, впавши з коня, серйозно пошкодив ногу. На пропозицію одного із знайомих П. поїхав на Урал і деякий час працював у конторі одного з хімічних заводів. З початком революції 1917 р. він повернувся у Москву, хоча Урал залишить чималий слід у його творчості. Це і вірші, і проза — *"Дитинство Люверс"*, *"Повість"*, *"Початок прози 1936 року"*, другий том *"Доктора Живаго"*, в яких тією чи іншою мірою позначилися його уральські враження.

Ейфорія від тих кардинальних змін, які відбувалися у країні, на деякий час захопила й П. У ранній період він навіть написав овіяний романтикою вірш *"Кремль у буревій 1918 року"*, в якому вивів образ червоного московського Кремля як символ нового життя — корабель, спрямований у майбутнє. Втім, революційні мотиви у поезії П. посідають незначне місце. У 1917–1918 рр. П. написав і свої перші прозові твори, а також звертався й до перекладів. У пореволюційні роки він певний час працював у Театральному відділі Наркомосвіти, а потім у редакції газети "Гудок". "...Виправляв чужі вірші й отримував пристойну червоноармійську пайку", — з сумною іронією писав він про ті роки. У 1921 р. нова влада виселила з квартири його батька, котрий змушений був емігрувати. Того ж року П. познайомився з Євгенією Лур'є, молодою художницею, яка стане його дружиною. З 1922 р., після підтримки впливового пролетарського критика Я. Полонського, матеріальний стан П. дещо владнався, і він навіть зміг відвідати у Берліні своїх батьків. З метою заробітку П. змушений був погодитись на пропозицію Інституту В. Леніна збирати іноземні бібліографічні матеріали щодо особи комуністичного вождя.

До середини 20-х рр. П. вже був відомий як автор чотирьох поетичних збірок. Тепер він випробовує свої сили і в значніших за обсягом поетичних жанрах. Незабаром з'явилися дві його історично-революційні поеми *"Дев'ятсот п'ятий рік"* ("Девятсот пятый год", 1925–1926) і *"Лейтенант Шмідт"* ("Лейтенант Шмидт", 1926–1927), присвячені першій російській революції 1905 р. і повстанню матросів Чорноморського флоту. Поему *"Дев'ятсот п'ятий рік"* високо оцінив Максим Горький, але особисто П. через деякий час висловив іншу думку про свої "революційні спроби": "Об цю стіну необхідно було вдаритись". Не надто схвальний відгук на поему *"Лейтенант Шмідт"* було вміщено й у "Великій радянській енциклопедії" 30-х рр.: "...Суспільно-значиму тему революції знизив до ліричної оповіді про приватну долю ліричного героя". У 1931 р. П. написав роман у віршах *"Спекторський"* ("Спекторский"), який також варіював революційну тему, та автобіографічну повість *"Охоронна грамота"*.

Атмосфера політичних цькувань і репресій межі 20–30 рр., самогубство В. Маяковського гнітюче вплинули на письменника. Він навіть мав намір емігрувати за кордон, проте його спроба виявилась невдалою. Літо 1930 р. П. провів у Ірпені під Києвом. Там він познайомився із Зінаїдою Нейгауз, котра стала його другою дружиною. Упродовж 1931–1959 рр. П. чотири рази відвідав Грузію, яку змалював у кількох поетичних циклах: *"Хвилі"* ("Волны", 1932), *"Художник"* ("Художник", 1935), *"Літні нотатки"* ("Летние записки", 1936). Крім того, пись-

менник багато перекладав російською грузинських поетів.

У тогочасній партійній критиці визнавалася незаперечна художня обдарованість П. (М. Бухарін навіть назвав його поетом "дуже значного калібру"), але водночас йому докоряли у "світогляді, що не відповідає епосі", пропонуючи "тематично й ідейно перебудуватись". Попри всі ці докори, влада деякий час все ще ставилася до нього поблажливо: у 1936 р. йому надали дачу в селищі Передєлкіно (де він жив до самої смерті і де тепер розміщений його меморіальний музей), а через рік — нову квартиру у побудованому у Москві письменницькому будинку. У Передєлкіно поет зустрів і початок війни. Улітку 1943 р. П. у складі письменницької бригади виїжджав на фронт, поблизу Орла. Його вірші, опубліковані у літературних збірках, журналах, газетах, згодом склали ліричний цикл, у якому постає образ поета-гуманіста і патріота.

У 30—40-х рр. вийшли друком нові поетичні збірки П., а паралельно він почав писати "велику прозу", робота над якою триватиме 10 років і виллється восени 1956 р. у роман *"Лікар Живаго"* ("Доктор Живаго").

У романі відтворена трагічна доля російської інтелігенції, розкрита на тлі історичних зламів, які переживала Росія в першій половині XX ст. У центрі твору — життя лікаря, філософа і поета Юрія Андрійовича Живаго, котрий разом із Ларою (Ларисою Федорівною Антиповою) виступають головними героями роману. Вже на початку роману Живаго втрачає батьків: його мати помирає, а батько, колишній мільйонер, зубожівши, вчиняє самогубство, вистрибнувши з потяга. Доля сироти складається непросто. Він живе у Москві, у родині професора Громеко, згодом вступає на медичний факультет університету, віршує. Після одруження з донькою професора Тонею Громеко у них народжується син. Далі — Перша світова війна, на яку мобілізують Живаго, поранення, госпіталь, де відбувається зустріч з Ларою, яка там працює. Але вона одружена і невдовзі залишає госпіталь. Революцію 1917 р. Живаго зустрічає в Москві, де працює у лікарні і веде щоденник, куди входять вірші і проза. Випадково на вулиці він зустрічає Євграфа Живаго, не знаючи, що це його молодший брат. Постать брата — найзагадковіша у романі. Про нього майже нічого не відомо, але у нього впливові зв'язки, він завжди з'являтиметься в житті старшого брата несподівано, і завжди, коли потрібна його допомога. За порадою брата родина Живаго залишає Москву, у якій стає небезпечно, і переселяється на Урал, у Варикіно, колишній маєток діда Тоні. Тут Живаго знову зустрічає Лару і тепер між ними спалахує справжнє кохання. Впродовж буремних років війн і революцій поступово формується і змінюється світогляд Живаго. Якщо спочатку він сприймає революцію з ентузіазмом, називаючи її "чудодійною хірургією", то в подальші роки змінює своє ставлення до неї: "Я був налаштований надзвичайно революційно, а тепер гадаю, що насильством нічого не вдієш". Незабаром у житті Живаго відбулися зміни: дружина з дітьми повернулись у Москву, а звідти виїхали за кордон. Не склалося і його щастя з Ларою, котру, підступно обманувши, вивіз за кордон її колишній коханець, адвокат Комаровський. Самотній Живаго повертається в Москву, перебиваючись випадковими заробітками, пише невеличкі книжечки, де викладає свої медичні та філософські погляди, думки про релігію й історію, вірші й оповідання. У Москві він і помирає від серцевого нападу.

Критики вважають *"Лікаря Живаго"* своєрідною духовною автобіографією П., у якій він висловив свою остаточно сформовану ідейну позицію. Як і у віршах П., у романі порушуються вічні теми: природа, революція, мистецтво, кохання, філософія, історія і сучасність. Тут, на думку академіка Д. Лихачова, "перехрещуються усі лінії його творчих настанов: на повернення до дитячої безпосередності погляду на світ, до вияву природності життя, до спроможності літературних традицій відкривати невідкрите. Зійшлись притаманні його творчості прагнення прози до поезії і поезії до прози. Повною мірою виявились і світоглядні засади П.: його переконаність у справжній цінності сили духу і внутрішньої свободи людини, яка завжди залишається собою і не підпорядковується тиранії сильної волі — власної або чужої. Відобразилось і розуміння людської історії як частини природи, в якій людина бере участь поза власною волею, і вищої краси дійсності в художній творчості". Сам П. так визначав задум свого роману: "Я хочу подати історичний образ Росії впродовж останнього сорокап'ятиліття, і водночас ...цей твір буде вираженням моїх поглядів на мистецтво, на Євангеліє, на життя людини в історії і на багато чого ще... Загальна атмосфера твору — моє християнство". До роману доданий цикл із 25 віршів, нібито написаних Юрієм Живаго, що насичені євангельськими картинами і релігійною символікою, яка приховано чи явно співвіднесена з біографічними обставинами й особливостями світогляду Живаго та його автора.

Після завершення роману П. передав його рукопис для публікації відразу у два журнали — "Новый мир" і "Знамя", але цензура заборонила його публікацію. Натомість у 1957 р. він був опублікований за кордоном, в Італії, і ця публікація стала ще однією підставою для присудження письменнику у 1958 р. Нобелівської премії "за видатні досягнення в сучасній ліричній поезії і на традиційній ниві великої російської

прози". У зв'язку із цим навколо постаті П. і його роману розгорнулося безпрецедентне за масштабами (як на післясталінські часи) ідеологічне цькування. Письменник був змушений відмовитися від премії, але й попри це його виключили зі Спілки письменників СРСР (за передачу на Захід роману).

Наскільки можна було відверто про всі ті інсинуації навколо його особи П. висловився у вірші *"Нобелівська премія"*:

Десь там воля, світло, люди,
Я ж — мов звір у хащині:
Оточили звідусюди,
І не вирватись мені.

Шум погоні, чорні віти,
Ставу темне полотно,—
Вже мені не уціліти.
Хай що буде, все одно.

Хто я — вбивця, тать кривавий?
За що кару я несу?
Світові подарував я
Краю рідного красу...

(Пер. М. Стріхи)

Упродовж 1957—1958 рр. роман *"Лікар Живаго"* був перекладений 24 мовами, і лише у 1988 р. він вийшов друком на батьківщині П. Сам митець ніколи не відмовлявся від нього: "Єдине, з приводу чого мені у житті немає в чому каятись, це роман. Я написав те, що думаю, — писав П. у листі до одного з керівників Союзу письменників. — Хочу вас запевнити, що я приховав би його, якби він був слабким. Але він виявився сильнішим від моїх сподівань, сила ж дається зверху, і, таким чином, подальша його доля мені непідвладна. Втручатися я не буду. Якщо правду, яку я знаю, треба спокутувати стражданням, це не новина, і я готовий прийняти будь-що". Важка ідеологічна атмосфера, у якій перебував П., остаточно підірвала його сили й ослаблене здоров'я (ще працюючи над романом, він переніс інфаркт). Зловісним пророцтвом у цьому плані сповнений перший вірш добірки, яка завершувала роман *"Лікар Живаго"*:

Та порядок змінений не буде,
Неминучий і кінець путі.
Я самотній. Фарисеї всюди,
І всього трапляється в житті.

30 травня 1960 р. П. помер і був похований на кладовищі у Переделкіно. 19 лютого 1987 р. секретаріат правління Спілки письменників СРСР скасував постанову 1958 р. про виключення П. зі своїх лав.

Як поет, П. формувався під перехресним впливом символістів та футуристів. Формально він співвідносив себе з групою поміркованих футуристів "Центрифуги", у 20-х рр. входив навіть у ЛіФ (Лівий фронт Мистецтв), тобто найбільш радикальне й агресивне крило пролетарської літератури, але фактично не належав ні до тих, ні до інших. З футуристами, а потім і з ліфівцями, поета пов'язувала лише спільна зорієнтованість на пошуки нової поетичної мови, а також особиста дружба з В.Маяковським і М. Асеєвим, котрі входили до цих угруповань.

Перші поетичні збірки *"Близнюк у хмарах"* ("Близнец в тучах", 1914) та *"Понад бар'єри"* ("Поверх барьеров", 1917) були учнівськими. У них ще чітко прослідковується пошук власного поетичного голосу й індивідуального стилю і віддається данина тодішній поетичній моді — символістській недомовленості та футуристському мовленнєвому епатажу. Сам П. пізніше скептично оцінював свої перші поетичні спроби і, готуючи їх до перевидання, неодноразово переробляв. Але вже й у цих збірках є чимало віршів, які стали справжніми поетичними шедеврами, як, наприклал, *"Цей лютий! Час для сліз і віршів..."* Узагальнюючи своє поетичне "учнівство", П. пізніше писав: "Упродовж років самé, так би мовити, поняття "понад бар'єри" у мене змінювалось. З назви книги воно стало назвою періоду або манери, і під цим заголовком я надалі об'єднував вірші, написані пізніше, якщо вони відповідали характеру цієї книги...".

Широку популярність П. принесла наступна збірка *"Сестра моя — життя"* ("Сестра моя — жизнь", 1922), продовжена у 1923 р. збіркою *"Теми і варіації"* ("Темы и вариации"). Характеризуючи вірші першої із цих збірок, Максим Горький зазначав: "Коли вчитуєшся в них, дивуєшся багатству і картинності порівнянь, вихору звучних слів, своєрідних рим, сміливим малюнкам і глибині змісту. Він посів винятково важливе місце в історії російської поезії XX століття". У 1932 р. вийшла друком нова поетична збірка П. *"Друге народження"* ("Второе рождение"), яка, крім усього іншого, увібрала в себе і завуальовані відгуки поета на атмосферу гонінь та репресій, що набирали обертів у країні. Втім, уже з перших своїх збірок П. постає як поет особливий, не схожий на інших. П. й сам відчував складність своєї лірики і постійно прагнув до якомога чіткішого та дохідливішого вираження. Саме тому він уважав (у більшості випадків несправедливо) усю свою лірику, написану до 40-х рр., недосконалою. Межовими, за його власним зізнанням, стали для нього 40-і рр. і, зокрема, збірка *"На вранішніх потягах"* ("На ранних поездах", 1943). У подальші роки П. створив ще кілька поетичних збірок *"Земний простір"* ("Земной простор", 1945), *"Коли розгуляється"* ("Когда разгуляется",

1957), у яких прагне до чіткості та зрозумілості вираження.

П. увійшов в історію російської поезії як поет підкреслено нетрадиційний, не схожий на інших, відмінний як за поетичною манерою, так і за тематикою. Найперше, що підкреслювала критика, протиставляючи П. іншим поетам, це відсутність у нього інтересу до злободенної, гостросоціальної тематики, політичних та громадянських тем, які перебували в центрі уваги тодішньої "радянської" поезії. Це і так, і не так. З одного боку, у П. можна знайти зразки, можливо, і не зовсім традиційної, але цілком громадянської і навіть патріотичної лірики (це, зокрема, історично-революційні поеми *"Дев'ятсот п'ятий рік"*, *"Лейтенант Шмідт"*, роман у віршах *"Спекторський"*, цикл віршів, присвячених боротьбі радянського народу з фашистською навалою і т.д.), з іншого боку, сам П. ніколи не вважав їх головними у своїй творчості, всю свою увагу і поетичну пристрасть віддаючи іншим, ближчим і зрозумілішим йому темам.

Центральне місце у його поезії посідає тема природи. Природа у ліриці П. — це завжди щось більше, ніж звичайний пейзаж. А. Ахматова зауважувала, що "природа усе життя була єдиною і повноправною Музою, його потаємною співрозмовницею, його Нареченою і Коханкою, його Дружиною і Вдовою — вона була для нього тим, чим була Росія для Блока". Пейзаж у П. — це вже не пасивний об'єкт зображення, а головний герой і активний ініціатор дії, осереддя зображення, яке концентрує навколо себе головні образи твору і думки автора, забарвлює їх відповідним настроєм і вдихає у них життя. У критиці неодноразово зазначалося, що уподібнення природи людині, яке загалом властиве поезії, у П. досягає такої межі, що пейзаж починає виступати у нього в ролі своєрідного наставника і морального взірця. Неконкретизована у більшості його поетів-сучасників, природа у П. яскраво індивідуальна і неповторна, вона має свій характер і своє обличчя.

Важливою темою, до якої упродовж усього життя звертався П., була тема поета і поезії. За концепцією, якої дотримувався П., мистецтво — це, насамперед, відсторонений погляд на життя, яке не спирається ні на який попередній досвід і готові уявлення, а немовби сприймається вперше, з усією безпосередністю, свіжістю та хаотичністю вражень. Поет немовби не впізнає реальність і, описуючи її, не вдається до готових схем і встановлених логічних зв'язків між предметами. З дитячою неупередженістю у сприйняттях і оцінках він щоразу, наче вперше, відкриває реальність, і щоразу вона постає перед ним як щось незнане досі, напрочуд дивне і несприйнятне з позиції загальноприйнятої логіки — звідси у віршах П. значна кількість фантастичних образів, незвичайних порівнянь і уподібнень, несподіваних ракурсів зображення предмета. Одна з найуживаніших у П. варіацій на тему мистецтва — це його зародження у надрах природи, або ж пояснення його суті через образи природи (*"Цей лютий! Час для сліз і віршів..."*, 1912; *"Визначення поезії"*, 1917):

Це — загуслий заливистий свист,
Це — при березі лускіт льодинок,
Це — умерзлий у темряву лист,
Це — кількох солов'їв поєдинок.

Це — солодкий притихлий горох,
Це — усесвіту сльози в лопатках,
Це — з пюпітрів і флейт — Фіґаро
Круто валиться градом на грядку...

(*"Визначення поезії"*,
пер. А. Кичинського)

Не менш важливий тематичний елемент поезії П. — це філософські, кореневі аспекти буття людини і світу — сенс буття, призначення людини, сутність природи та навколишнього світу тощо. У багатьох творах П. ми знаходимо пристрасне бажання дійти, "докопатися" до самої суті, до основи речей, які нас оточують, природи та характеру взаємозв'язків, що встановлюються між різноманітними предметами та явищами буття, і т.д. Зображуючи той або інший предмет, П. прагне змалювати не стільки його "фотографічну" достовірність, скільки його приховану реальність, непомітну за призвичаєністю сприйнять (своєрідною програмовою декларацією його філософської поезії є вірш *"У всьому хочу я дійти самої суті..."*). П., як пише О. Синявський, "вдивлявся в нього [предмет], проникав у глибину його властивостей і сутності, змальовуючи не тільки перше враження від предмета, а й його поняття, ідею. Недаремно окремі вірші П. так і називаються — *"Визначення"* (*"Визначення поезії"*, *"Визначення душі"* і т. д.)".

Лірика П. зазвичай утруднена для сприйняття. Ще Максим Горький у рецензії на поему П. *"Дев'ятсот п'ятий рік"* виокремлював такі стильові ознаки його поезії: смислова напруга і непевність, насиченість образами, асоціативність і недоокресленість зображуваного. Ще однією прикметною ознакою стилю П. є його метафоричність. Утім, метафора у П. не просто засіб для підкреслення мальовничості, картинності зображуваного чи надання йому певного емоційного колориту. За влучним зауваженням О. Синявського, "метафора у поетиці П. виконує насамперед функцію зв'язку. Вона миттєво, динамічно стягує в одне ціле розрізнені частини дійсності і тим самим немовби втілює велику єдність світу, взаємодію і взаємопроникнення явищ".

Як і Маяковський, П. вдавався до експериментів із засобами мовленнєвого вираження, намагаючись знайти шляхи оновлення поетичної мови. На відміну від Маяковського, котрий намагався "демократизувати" поетичну мову за рахунок введення у неї "мови вулиці", П. стриманіший у виборі засобів: його улюблений прийом полягав у тому, щоби вводити в поетичну мову прозаїзми, які, на його думку, не деформували, а, навпаки, підкреслювали її поетичність, її естетичну відстороненість від мови повсякденного спілкування. Спільна з футуристами ознака поетичного стилю П. — "ламаний синтаксис" (граматична невпорядкованість, інверсованість слів, невиправдано довгі безсполучникові ряди слів, повтори, безприкметникові чи бездієслівні конструкції тощо), який був покликаний відтворювати природну хаотичність і невпорядкованість живого розмовного спілкування.

П. своєю поетичною творчістю зробив важливий внесок у створення в країні тієї атмосфери внутрішньої свободи і духовного розкріпачення особистості, якою наснажувалися культура і література.

Тв.: Укр. пер. — Поезії. — К., 1990. *Рос. мовою.* — Стихотворения и поэмы. — Москва–Ленинград, 1965; Воздушные пути: Проза разных лет. — Москва, 1983; Собр. соч.: В 5 т. — Москва, 1989–1992; Зар. поэзия в переводах Б. Л. Пастернака. — Москва, 1990; Письма 1926 года. — Москва, 1990; Письма Б.Л. Пастернака к жене З.Н. Нейгауз-Пастернак. — Москва, 1993; Существованья ткань сквозная. Борис Пастернак: Переписка с Евгенией Пастернак. — Москва, 1998; Переписка Б. Пастернака с М. Баранович. — Москва, 1998.

Літ.: Альфонсов В. Поэзия Пастернака. — Ленинград, 1990; Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке: Восп. и мысли. — Москва, 1989; Гиржева Г.Н. Некоторые особенности поздней лирики Бориса Пастернака // Рус. язык и л.-ра в сред. уч. заведениях Украины.— 1990. — № 1; "Доктор Живаго": С разных точек зрения. — Москва, 1989; Лазебник Ю. Поет і світ (Спроба інтерпретації картини світу в ліриці Пастернака) // СіЧ. — 1991.— № 12; Лисенко Н. Київський автограф Б. Пастернака // СіЧ. — 1990. — № 2; Пастернак Борис. Материалы для биографии. — Москва, 1989; Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. — Москва, 1997; Переписка Бориса Пастернака. — Москва, 1990; Р.М. Рильке, Б. Пастернак, М. Цветаева. Письма 1926 года. — Москва, 1990; Синявский А. Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Москва–Ленинград, 1965; Троцык О. "Слово есть Бог". Поэзия Б. Пастернака //Всесвітня л.-ра та культура. — 2000. — № 2; Флейшман Л.С. Борис Пастернак в двадцатые годы. — Мюнхен, 1981; Флейшман Л.С. Борис Пастернак в тридцатые годы. — Иерусалим, 1984; Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. — С.-Петербург, 2003.

В. Назарець



ПАУНД, Езра Луміс (Pound, Ezra Loomis — 30.10.1885, Хейлі, Айдахо — 1.11.1972, Венеція, Італія) — американський поет.

На думку Т.С. Еліота, "містер Паунд більш ніж хто-небудь відповідальний за переворот у поезії, що відбувся у XX столітті", а К. Сендберг ще у 1916 р. писав про П.: "З поміж теперішніх він зробив найбільше, щоби збудити нові устремління в поезії".

П. народився у штаті Айдахо. За американськими мірками його батьки були шляхетного походження, бо хоч у родині і траплялися китобої, мандрівні крамарі, власники придорожніх готелів, конокради, їхні предки жили в Америці з XVII ст., і не де-небудь, а в Новій Англії — культурному центрі країни впродовж століть. Мати П. доводилася родичкою сімейству Г. Лонгфелло. Невдовзі після народження майбутнього поета сім'я повернулася на землю предків, позаяк батько П. був призначений наглядачем урядового монетного двору у Філадельфії.

П. закінчив Пенсильванський університет, де спеціалізувався на мовах і порівняльному літературознавстві. У 1906 р. він вирушив у Європу вдосконалюватися в романських мовах. Викладацька кар'єра П. не вдалася. Лише чотири місяці працював він у Вобаш-коледжі, розташованому в м. Крофордсвілл, що у штаті Індіана. Тут вельми пишалися футбольною командою коледжу і тим, що у Крофордсвіллі доживав свого віку автор історичного бойовика генерал Лью Воллес. П. — знавець романської літератури, поціновувач Ф. Війона та розмаїтої стародавньої поезії — був тут недоречний. Стало зрозуміло, що у ньому "занадто багато від Латинського кварталу", і П. знову поїхав у Європу — збирати матеріал для дисертації про Л. де Вега. У Венеції він видав накладом сто примірників свою першу збірку віршів *"Згасле світло"* ("A Lume Spento", 1908), після чого облишив дисертацію та перебрався у Лондон, аби цілковито присвятити себе поезії. Це було початком тривалого добровільного вигнання: 37 років прожив П. у Європі і лише у 1945 р. повернувся на батьківщину, далебі не з власної волі. Давня культура Європи вабила його до себе, тоді як Америка видавалася йому втіленням буржуазного духу, чи, кажучи словами П., "лихварства", вмістищем усіх видів вульгарності.

У Лондоні П. здобув авторитет у гурті поетів, що самоназвалися імажистами. Їх об'єднувало прагнення творити принципово нову поетичну мову, яку вони розробляли, відштовхуючись від ідей молодого філософа Т.З. Х'юма. Головною турботою імажистів були свіжість

і переконливість образу, звільненого від будь-яких пояснень. Х'юм вимагав викинути з поезії всі слова, які мали суто декоративне значення. "Точне слово" стало девізом імажизму.

П. означував образ як "те, що містить у собі інтелектуальний та емоційний комплекс, який доречний до даної миті". "Чистий образ", на якому ґрунтувалась поетична техніка імажизму, репрезентований у коротких віршах П., написаних у стилі відкритого японського вірша:

Зелений миш'як
плямою на білковому полотні,
Розчавлені полуниці! Яка насолода для зору!
(*"L'Art"*, 1910)

У статті *"Кілька заборон імажиста"* ("A Few Dont's by a Imagist") П. писав: "Не використовуйте жодного зайвого слова, особливо прикметника, яке не виявляло б чого-небудь нового". Він відкрив можливості японських танка та хоку, які завбачали максимальну концентрацію думки, точність вираження при мінімумі художніх засобів.

Імажисти оголосили анафему романтичному мистецтву, яке Х'юм вважав останньою стадією гуманізму, що зродила таке облудне поняття, як прогрес. З точки зору П., звільнення від "романтизму, гуманізму й індивідуалізму" було рівнозначним звільненню від основних стереотипів буржуазної системи мислення. У пошуках поетичних форм він звернувся до мистецтва добуржуазної епохи. Предметом особливого зацікавлення П. були поезія трубадурів, італійська поезія "нового солодкого стилю", стародавня поезія Японії та Китаю. У 1909 р. П. викликав бурю захвату в поетів-імажистів, коли прочитав їм секстину *"Alta forte"* — вірш, в якому використана одна із найскладніших форм давньої романської поезії.

Загальновизнаним є вплив Р. Браунінґа та В. Б. Єйтса на творчість раннього П. На думку Т. С. Еліота, Браунінг і Єйтс, а також англійські поети 90-х рр. XIX ст. "привернули увагу Паунда до *вірша як мови*, тоді як студіюючи давнішу поезію, він осягнув *вірш як пісню*". Поєднання розмовності і музичності вірша характерне для зрілого П. На відміну від колег з імажистського гурту, він не зупинився на вільному вірші у прагненні втекти від умовності скам'янілих поетичних форм і привести ритм у відповідність до враження, що виражається. Працюючи зі старовинними віршовими формами, які становлять неабияку складність для поета, П. досягнув віртуозного володіння технікою вірша.

Але це не було його головною метою. Звертаючись до середньовічної поезії, П. мріяв відновити сув'язь часів, живу цілісність культури, і тим самим подолати духовну кризу епохи. Знову ж таки, услід за Браунінґом та Єйтсом він використовує у своїй поезії поняття "маска". Так названо другу збірку П. ("Personae", 1909). На думку Єйтса, "маска" одивовижнює переживання поета, робить їх об'єктивними. *"Маски"* П. передбачали вживання у далеку епоху. Його вірші сповнені описами подій, про які відомо лише поодиноким ерудитам, цитатами латинською та провансальською мовами, іменами давно забутих людей.

Свої переклади П. називав "ще витонченішими масками". Властиво, вони не були перекладами у прямому значенні, радше — переспівами, у яких оживала та відкривалася читачеві література минулих віків. Т. С. Еліот зауважив, що П. "створив китайську поезію для нашого часу". У 1915 р. він видав збірку віршів *"Старий Китай: Переклади"* ("Cathay: Translations"), у якій використав рукописи американського китаїста Е.Фенеллози. П. також знову продемонстрував величезні можливості алітераційного вірша, видавши переспів англосаксонського *"Морського блукальця"* ("Seafarer", 1912). Ця частина поезії, вочевидь, — найвартісніший здобуток П.

"Маски" П. мали сповнити життя сучасної людини змістом і смислом. У формулюванні Т.С. Еліота, "у віршах про Прованс та Італію він позначив те, що завжди притаманне людській натурі. Мені здається, він є набагато сучаснішим, коли пише про Італію та Прованс, аніж коли описує сучасне життя... Коли він має справу з древніми, то видобуває з життя саму суть; коли ж пише про сучасників, то часто зауважує лише випадкове". Попри те, і в *"Сучасних звичаях"* ("Moeurs Contemporains") — назва запозичена у Г. Флобера — П. використав техніку "масок". Але "маски" тут надто прозорі, порівняння надто прямолінійні, а самі вірші легко могли би бути написані кимось іншим. Однак саме цей цикл здобув популярність серед широких читацьких кіл.

У середовищі лондонської богеми 10-х рр. П. був однією із найколоритніших постатей. Його пиха й ерудиція увійшли в легенду. З'явившись серед імажистів, коли гурт уже склався, П. став їхнім визнаним метром, учителем. Саме він зібрав і видав першу імажистську антологію ("Des Imagistes", 1915). Саме П. поширив імажизм, а разом з ним і авангардні поетичні тенденції у США, ставши кореспондентом чиказького журналу "Поетрі". Журнал зібрав навколо себе найкращі молоді сили Америки.

Популярність імажизму у США призвела до вторгнення у лондонську групу досить рішуче налаштованої американки Емі Лоуелл. П. перейменував імажизм в "еміжизм" і вийшов з гурту. У середині 10-х рр. разом зі своїми

друзями В. Льюїсом, Дж. Епстайном та Г. Годьє-Бжезкою він розробив програму нової течії, названої "вортицизмом". Своїм завданням вортицисти покладали втілення у мистецтві машинних ритмів XX ст., краси та потворності цивілізації. Нова течія виявилася недовговічною.

Під час Першої світової війни П. мешкав у Лондоні, а наприкінці війни переїхав у Париж. Увесь цей час він займався редагуванням журналу, роботою з молодими поетами. П. був талановитим учителем, небайдужим до долі учнів. Серед тих, кому він допомагав на перших порах і словом, і ділом, були Р. Фрост, Дж. Джойс, Т. С. Еліот. Зокрема, П. редагував знамениту поему Т.С.Еліота "Безплідна земля" (1922), скоротивши її при цьому майже вдвічі.

"Безплідна земля", що ввібрала в себе сумний досвід цілого покоління, чиє життя було зруйноване війною, має чимало спільного з одним із найкращих творів П., сатиричним циклом *"Х'ю Селвін Моберлі"* ("Hugh Selwyn Mauberly", 1920). Еліот вважав *"Моберлі"* прикладом рідкісної у творчості П. єдності форми та змісту. Його віртуозним віршам нерідко бракувало щирого почуття, як і яскравої, небуденної думки. *"Моберлі"* вирізняється серед усієї спадщини П., оскільки в ньому втілене потрясіння, викликане війною. Безглуздя проминулої війни оголило духовну кризу західної цивілізації. Крах ідеалів, занепад культури і пов'язаний з цим умонастрій епохи увійшли до історії людської свідомості в описі П. Його майстерність сягнула у цьому циклі вершини. "Позірна нерівність і наївність вірша та римування у "Моберлі" — неминучий результат багатьох років тяжкої праці..." (Т. С. Еліот).

У 20-х рр. вплив П. на сучасну йому поезію помітно підупав. У 1925 р. в Парижі були видані перші 16 пісень *("XVI Cantos")* із 117, над створенням яких поет працював решту життя. *"Cantos"* задумувалися як єдиний епічний цикл на зразок "Божественної комедії" Данте. Цілість мислилася як літературна подоба бахівської фуги, де повторювані теми мали відігравати роль контрапункту в поєднанні із зображенням сучасного світу. Перші опубліковані пісні були дуже високо поціновані Т.С. Еліотом та В.Б. Єйтсом. Але згодом *"Cantos"* дедалі більше нагадували, кажучи словами самого П., "сміттєзвалище роздумів сучасного світу".

У 1924 р. П. з Парижа виїхав до Італії. Наприкінці 20-х — початку 30-х рр. він захопився проблемами економіки, написав кілька політичних праць, у яких нападав на "лихварство". П. чимраз більше відривався від реального світу і врешті-решт через свої умоглядні побудови прийшов до висновку, що диктатура Б. Муссоліні — єдине, що може врятувати світ від буржуазного зла. Під час Другої світової війни він виступав у пропагандистських передачах італійського фашистського радіо, за що 1945 р. був звинувачений США у державній зраді. Суд над ним відбувся у Вашингтоні, але вирок не був винесений, позаяк за висновком медичної експертизи поета помістили в лікарню для душевнохворих. Найтитулованіші поети Америки зробили все, аби П. звільнили з лікарні у 1958 р. та надали йому можливість доживати віку в Італії.

Під час ув'язнення в концентраційному таборі у Пізі у 1945 р. П. створив найкращу частину *"Cantos"*, що отримала назву *"Пізанські пісні"*. Та назагал *"Cantos"* залишилися нагромадженням імен і подій (індекс до повного видання займає 320 сторінок), політичних і економічних теорій, змішаних з потоком свідомості та спогадами про нікому не відомих людей. Цей твір практично недоступний навіть ерудованому читачеві. Для прикладу наведемо уривок із вірша *"Cantos. XLV"*:

Узура — це зараза, узура
Притуплює голку в руці дівиці
І спиняє прядильниці сприт. П'єтро Ломбардо
Не з'явився під узурою,
Дуччо не з'явився під узурою,
Ані П'єро делла Франческа; Зуан Беллін
не під узурою,
Ані "La colunnia" не намальовано.
Не з'явився під узурою Анджеліко; не з'явився
Амброджо Предіс,
Не з'явилася церква з обточеного каменю,
позначена "Adamo me fecit".

(Пер. І. Костецького)

Українською мовою окремі твори П. переклав І. Костецький.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Сучасність. — 1992. — № 11; [Вірші, есеїстика] // Основа. — 1996. — № 31 (9); [Сторінками творчості] // Вікно в світ. — 1999. — № 6; Південний люд у холодній місцевості. Мореходець: Фрагмент // Всесвіт. — 2000. — № 5–6. *Рос. пер.* — Из стихов 1908–1912 гг. // Ин. л.-ра. — 1991. — № 2; Избр. стихотворения. — С.-Петербург–Москва, 1992; Путеводитель по культуре. — Москва, 1997; Стихотворения и избранные Cantos. — Москва, 2003.

Літ.: Генис А. Без языка. Эзра Паунд // Ин. л.-ра. — 1999. — № 9; Зверєв О.М. "Сільський розумник": До портрету Езри Паунда // Вікно в світ. — 1999. — № 6; Зверев А.М. Паунд // Писатели США: Краткие творч. биографии. — Москва, 1990; Коломієць Л. Роль перекладознавчих поглядів і перекладацької практики Е. Паунда в структурі поеми "Кантос" // Вікно в світ. — 1999. — № 6; Коломієць Л. Езра Паунд — ключова постать у теорії та практиці перекладу XX ст. // Всесвіт. — 2000. — № 5–6; Костецький І. Езра Луміс Павнд // Сучасність. — 1992. — № 11; [Про Е. Паунда] // Денисова Т.Н. Історія амер. л.-ри XX ст. — К., 2002.

О. Половинкіна



ПЕРРО́, Шарль (Perrault, Charles — 12.01.1628, Париж — 16.05.1703, там само) — французький письменник.

П. — член Французької академії із 1671 р. Народився в сім'ї чиновника, здобув юридичну освіту, став відомим королівським чиновником.

Перший твір П. — пародійна поема *"Стіни Трої, або Походження бурлеску"* ("Les murs de Troye ou l'Origine du burlesque") — з'явився 1653 р. До віршованого бурлеску та сатири він звертався і згодом (сатира *"Апологія жінок"* — "Apologie des femmes", 1694).

П. вступив у полеміку з естетичних питань з найвизначнішим теоретиком французького класицизму Н. Буало-Депрео. У 1687 р. П. прочитав у Академії свою поему *"Час Людовіка Великого"* ("Le Siècle de Louis le Grand"). У поемі, у точній відповідності до вказівок Буало, дійсність прикрашалася у світлі ідеалу; царювання Людовіка XIV, яке саме в цей час прийшло до глибокого занепаду, зображалося найпрекраснішим і найдосконалішим за всю історію. Але П. дозволив собі піти ще далі. Він стверджував, що новий час нічим не гірший за античність, "нові" люди не поступаються "давнім" ані в науках, ані в мистецтві, ані в ремеслах. Навколо поеми зав'язалася суперечка, яку назвали "суперечкою давніх і нових". "Давніх" очолив Буало, а "нових" — П. Відповідаючи на критику з боку противників, П. видав у 1688–1697 рр. чотиритомний трактат *"Порівняння давніх і нових у питаннях мистецтва і наук"* ("Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences"). У ньому автор стверджує, що в літературі, як і в житті, існує прогрес, тому немає необхідності спиратися на авторитет давніх, на античне мистецтво, створюючи мистецтво нового часу. Торкаючись у другому томі (1691) античних казок, П. написав знаменну фразу: "Мілетські оповідання" настільки дитячі, що забагато честі протиставляти їх нашим "Казкам матінки Гуски" або "Про ослячу шкуру".

П. звернувся до жанру казки, аби від теорії перейти до практичного доведення власної думки. У 1691 р. він анонімно опублікував казку *"Грізельда"* ("Griselde"). Казка є обробкою новели Дж. Боккаччо, яка завершує "Декамерон" (10-та новела X дня). Вона написана віршами, у ній П. не пориває з принципом правдоподібності, чарівної фантастики тут ще немає, як немає й колориту національної фольклорної традиції. Казка має занадто салонно-аристократичний характер. Це й не дивно: популярність казок в аристократичних салонах мадам Д'Онуа, мадемуазель Л. де Віллодон, герцогинь та графинь другої половини XVII ст. забезпечила цьому жанру подальшу щасливу літературну долю.

Через три роки П. опублікував *"Кумедні бажання"* — віршовану повістину на кшталт середньовічних фабліо. Очевидно, він продовжував шукати свій жанр, свій підхід до дійсності та мистецтва. У тому самому 1694 р. з'явилася казка *"Осляча шкура"* ("Peau d'âne"). Вона теж написана віршами, витримана в дусі віршованих новел, але її сюжет уже взятий з народної казки, широко розповсюдженої тоді у Франції. Хоча фантастичного у казці майже нічого немає, проте в ній з'являються феї, що порушує класицистичний принцип правдоподібності.

Видаючи свої віршовані казки 1695 р., П. у передмові писав, що вони стоять вище за античні, тому що, на відміну від останніх, містять моральні напучення. Критикуючи античні казки, він зауважував: "Не такими є казки, створені нашими предками для своїх дітей, — вони розповідали їх не з такою витонченістю та прикрасами, якими греки та римляни прикрасили свої міфи; вони завжди вельми турбувалися про те, аби їхні казки містили в собі похвальну та повчальну мораль. Повсюди у них чеснота винагороджена і гріх покараний. Усі вони прагнуть показати, як вигідно бути чесним, терплячим, тверезомислячим, працелюбним, слухняним і яке зло спіткає тих, котрі не є такими".

Казка *"Спляча красуня"*, опублікована анонімно в журналі "Галантний Меркурій" (1696), вперше повною мірою втілила головні риси нового типу казки. Вона написана прозою, до неї долучена віршована мораль. Прозаїчна частина може бути адресована дітям, мораль — лише дорослим, причому моральні уроки не позбавлені грайливості та іронії. У казці фантастика із другорядного елемента перетворюється у провідний, що зазначено вже в назві ("La Belle au bois dormant", дослівний переклад — "Красуня у сплячому лісі"). Однак фантастика позбавлена простонародної наївності, забарвлена витонченою іронією. Так, майже на кшталт "Золотого горнця" Є. Т. А. Гофмана описані феї на початку казки.

Час і простір у казках П. мають умовно-казковий характер. Лише *"Спляча красуня"* містить певні часові орієнтири. П. пише: "Принц допоміг принцесі підвестися, адже вона була вже одягнена і дуже розкішно, але остерігся їй сказати, що сукня в неї, як у її бабусі, і що в неї високий комір, які носили за короля Генріха IV..." Якщо згадати, що Генріх IV правив на рубежі XVI–XVII ст., а принцеса спала сто років, то з'ясується, що дія в казці відбувається у ту саму мить, коли вона пишеться, у кінці XVII ст. Так П. відверто поєднує світ казки і світ сучасної йому дійсності.

У *"Сплячій красуні"* письменник порушує єдність сюжетного розвитку: після історії про пробудження принцеси йде лише зовнішньо з нею пов'язана історія переслідування принцеси та її дітей свекрухою. Характерно, що у фольклорі ці мотиви рідко зустрічаються разом. Тим очевиднішим стає прагнення П. порушити ще один непорушний закон класицистичної естетики.

Всесвітньо відомі *"Казки"* П. вперше вийшли друком у 1697 р. одночасно у Парижі та Гаазі під назвою *"Казки моєї матінки Гуски, або Історії та казки давніх часів з моральними напученнями"* ("Contes de ma mère l'Oye, ou Histoires et contes du temps passé avec des moralités"). До збірки увійшли казки в прозі: *"Спляча красуня"*, *"Червона Шапочка"* ("Le Petit Chaperon rouge"), *"Синя Борода"* ("Barbe-Bleue"), *"Кіт у чоботях"* ("Chat botté"), *"Феї"* ("Les fées"), *"Попелюшка, або Соболиний черевичок"* ("Cendrillon"), *"Ріке з чубчиком"* ("Riquet à la houppe"), *"Хлопчик-мізинчик"* ("Le Petit Poucet").

Справді, у фольклорі французького та інших європейських народів можна зустріти казкові сюжети, які дуже нагадують твори П. Так, сюжет *"Сплячої красуні"* виявлений у французькому, німецькому, італійському, португальському, грецькому, арабському, українському, білоруському фольклорі, а його найдавніший запис виявлений у тексті давньофранцузького рицарського роману "Персефорест" (XIV ст.). Є аналогічна казка у збірці казок Дж.Б. Базіле "Пентамерон" (1634–1636). У Базіле, а також у його попередника Дж.Ф. Страпароли у збірці "Приємні ночі" (1550–1553) є запис казки про кота у чоботях. Базіле записав і сюжет про Попелюшку.

Однак є випадки, коли *"Казки"* П. виявляються найдавнішим джерелом тексту — це, приміром, казка *"Червона Шапочка"*. Можливо, що саме від П. ці сюжети потрапили у фольклор (у фольклорі наступних століть вони стали дуже поширеними), причому фольклорна обробка іноді значно відрізняється від першоджерела. Так, у П. історія Червоної Шапочки закінчується печально:

"— Бабусю, та які ж у вас великі зуби!

— А це, щоби тебе з'їсти!

І з цими словами злий вовк кинувся на Червону Шапочку і з'їв її".

У народній традиції фінал казки щасливий: з'являються мисливці, які рятують Червону Шапочку та її бабусю.

Прибічники міфологічної школи вбачали в казках П. приховану фольклорну символіку: Спляча красуня — умираюча та воскресаюча природа; Червона Шапочка — зоря, яку знищує Сонце (вовк), чи Травнева королева, тоді як вовк уособлює зиму; історія дружин Синьої Бороди пов'язується з обрядом посвячення дівчат у таїнства шлюбу; історія Кота в чоботях відтворює обряд посадження на трон; сюжет *"Фей"* пов'язаний зі святкуванням Нового року; у казках *"Ріке з чубчиком"* і *"Хлопчик-мізинчик"* виявляються сліди обряду ініціації. Ось як П.Сентів пояснював зміст *"Попелюшки"*: Попелюшка — це "Королева попелу", яка уособлює прихід весни і весняний карнавал; мачуха — це старий рік, а її доньки — січень і лютий (довесняні місяці нового року); костюм Попелюшки, її карета, її слуги мають ритуально-карнавальний характер.

Міфологічне трактування казок становить певний інтерес, але воно не враховує, що П., найімовірніше, навіть не підозрював про можливість подібного витлумачення його творів. Якщо у тих фольклорних джерелах, на які він спирався, справді можуть бути зафіксовані у зміненому казково-символічному вигляді давні обряди і вірування, то в часи П. придворні кола, для яких створювалися казки, зовсім інакше сприймали світ. Казки П. мають фольклорні витоки, але літературну природу; вони з'явилися у період гострої естетичної боротьби і стали її важливим аргументом.

Боротьба "давніх" і "нових" спричинила моду на казки. У 1696 р. Л. де Віллодон опублікувала свою казку "Спритна принцеса, або Пригоди Гострушки". Через два роки графиня Д'Онуа видала чотиритомне зібрання казок "Нові казки, або Феї у моді", а також "Казки фей".

У 1700 р. Буало визнав слушність "нових". Естетичну суперечку виграв П. та його соратники. Але *"Казки"* П. не втратили свого чару після того, як картина літературного життя змінилася. Чим це пояснити? Казки П. просякнуті гуманізмом, вірою у кращі властивості людської природи. Любов у них ідеальна, дружба та відданість постають невід'ємними якостями добрих і чесних людей. Характерне для П. пов'язування своєї віри в людину з дітьми (Хлопчик-мізинчик), з тими, хто бідний (господар Кота у чоботях), хто обділений красою (Ріке з чубчиком). У *"Попелющі"* П. створив міф про перетворення бідної та непоказної, але працелюбної дівчини у прекрасну принцесу. Для XVII ст. цей казковий мотив був дуже демократичним. Згодом "міф Попелюшки" став типовим стереотипом культури, відокремившись від казки П. У казці ж від нього віє душевним здоров'ям, чистотою, високою людяністю.

Казки П. справили вплив на розвиток казкової традиції (бр. В. і Я. Грімм, Л. Тік, Г.К. Андерсен) і ввійшли у золотий фонд дитячої літератури. Сюжети казок П. відобразились у музиці: лірично-комедійна опера "Попелюшка" Дж. Россіні, опера Б. Бартока на сюжет казки "Синя

Борода" — "Замок герцога Синьої Бороди"; балет С. Прокоф'єва "Попелюшка" й ін.

Українською мовою всі казки П. переклав Р. Терещенко.

Тв.: Укр. пер. — Казки. — К., 1980, 1983, 1995. *Рос. пер.* — Волшебные сказки. — Москва, 1983.

Літ.: История франц. л.-ры: В 4 т. — Москва–Ленинград, 1946. — Т. 1; Сигал Н. Спор древних и новых // Романо-герман. филология: Сб. ст. в честь ак. В.Ф. Шишмарёва. — Ленинград, 1957.

В. Луков



ПЕ́ТЕФІ, Шандор (Petőfi, Sándor — 1.01.1823, с. Кішкереш, Словаччина — 31.07. 1849, с. Фехередьхаза) — угорський поет.

Батько майбутнього поета, серб Іштван Пе́трович, був різником, а мати, словачка Марія Хруз, — служницею. Дитиною П. навчався у різних школах, зокрема у Пешті (1833–1834), Асоді (1835–1838), Шельмеці (1838–1839), де почав віршувати. Закінчити гімназію П. завадили розорення батька, а також захоплення театром. У 1839 р. П. — статист Національного театру, проте злидні змусили його того ж таки року записатися в солдати. Полк П. направили у Грац, і внаслідок важкого пішого переходу по сльотавих березневих дорогах він два місяці пролежав із тифом у шпиталі. Після цього, навіть не цілковито одужавши, він знову був змушений стати у стрій. На першому ж постої, у Загребі, П. знову захворів: у нього виявили "схильність до сухот і розширення серця". 23 лютого 1841 р. звільнили від служби. Відтоді поет вів напівзлиденне життя: був мандрівним актором, займався переписуванням відомостей сейму та перекладами.

8 вересня 1847 р. П. одружився із дочкою управителя ердьокського замку Юлією Сендреї. У них народився син Золтан. Після трагічної загибелі поета Юлія того ж року вийде заміж вдруге, а син П. — талановитий актор, але хвороблива і неврівноважена людина, проживе лише 22 роки.

Перший вірш П. *"Пияк"* ("A borozó") з'явився в журналі "Athenaeum" 1842 р. У 1844 р. П. вирушив у Пешт з наміром видати свої вірші. Велику допомогу юному поетові надав відомий поет-романтик М. Верешмарті, й того ж таки року вийшла друком перша поетична книга П. *"Вірші"* ("Versek").

У своїй першій книзі П. звертається до жанрів народної пісні, пейзажних замальовок та любовних віршів, жанрових образків. Він пориває з умовностями класицистичної поезії, протиставляючи їй простоту і природність народної пісні. П. не просто запозичує окремі фольклорні мотиви, ритміку й образний лад народної поезії, а й стає виразником народних дум і сподівань, народного погляду на дійсність. Деякі з ранніх віршів П. сприймалися народом як частина фольклорної культури (*"Торг"* — "Alku", 1845). Героями багатьох поезій П. стають прості люди, селяни, наймити, пастухи, що нерідко зображаються на тлі широких степів. Світ природи у П., як у багатьох поетів-романтиків, — царство свободи, якої поет не може знайти у суспільстві. З арсеналу романтичної поезії П. запозичує образи розбурханої природної стихії: моря, бурі, грози, вітру (*"Розбурхане море", "Змовкла грозова арфа бурі", "Вітер", "Тиса"*), які передають не суб'єктивний душевний стан поета-романтика, а часто символізують міць народного духу, приховані можливості народного характеру.

Основні тенденції ранньої творчості П. найповніше виражені у його епічних поемах *"Сільський молот"* ("A helység kalapácsa") і *"Витязь Янош"* ("János vitéz", обидві — 1844). У героїко-комічній поемі *"Сільський молот"* П., описуючи незначні події — бійку у корчмі, використовує високий, пишномовний стиль рицарської поезії, що створює комічний ефект і дозволяє поетові висміяти прибічників консервативної естетики, літературної умовності і манірності.

Водночас П. є чудовим ліриком, співцем природи і кохання. У його віршах ліричного плану навдивовиж органічно поєднуються щирість почуттів із безпосередністю їхнього вираження:

Ковзкий сніжок. Біжать санки.
До церкви милу повезли,
Вінчати милу повезли,
Од серця в мене відняли.

Коли б я снігом бути міг, —
Попід саньми б заметом ліг,
Щоб коні кинули її
В обійми пристрасні мої.

Щоб на уста поклав я їй
Останній поцілунок свій,
На серце їй упав би я,
Розтав би — й смерть прийшла б моя.

(*"Ковзкий сніжок"*,
пер. Л. Первомайського)

Фольклорно-казкова поема *"Витязь Янош"* — розповідь про простого селянського парубка та його неймовірні пригоди. Герой перемагає велетнів та чаклунок, знаходить живу воду і здобуває щастя у "країні мрії", що символізує майбуття народу. Демократизм, переконаність у необхідності змін, віра у майбутнє народу, простота

і виразність форми наближають поему до справжнього народного епосу.

У 1845–1846 рр. П. написав ліричний цикл *"Хмари"* ("Felhök", 1845–1846), у якому головне місце займають мотиви світової скорботи на кшталт Дж. Н. Г. Байрона. Поет гостро відчуває дисгармонію світу і сумнівається у можливості віднайти гармонію, не знає шляхів її досягнення.

Новий етап у творчості П. характеризується наближенням його до реалізму. В одному з програмних віршів цього періоду *"Поетам XIX століття"* ("A XIX század költői", 1847) він викладає своє уявлення про естетичний та суспільницький ідеали. Вірш підкреслено полемічний. За структурою це своєрідна суперечка поета з його ідейними супротивниками, з тими, хто сіє втішні ілюзії серед народу. Заперечуючи брехливі ідеали, П. утверджує своє уявлення про гідне життя, яке для нього нерозривно пов'язане з принципами Рівності і Справедливості. Для П. прекрасні лише те життя й та людина, які осяяні світлом думки. Ідеал поета включає Розум як необхідну умову краси та гармонії. Естетичний та суспільницький ідеали П. зберігають істотні риси просвітницького ідеалу, збагачуючи його на новому етапі історичного та літературного розвитку революційним пафосом, тісніше зближаючись із життям.

1848 р. — вершина творчої еволюції П., який став одним із вождів угорської революції та визнаним поетом. У поезії П. посилюються громадянські мотиви, поет свідомо віддає свою ліру повсталому народові (*"До нації"* — "A nemzethez", 1848; *"На шибеницю королів!"* — "Akasszátok föl a királyokat!", 1848). Вірш *"Національна пісня"* ("Nemzeti dal", 1848) став гімном революції.

Останнім значним твором П. є філософська і символічна поема *"Апостол"* ("Az apostol", 1848), герой якої Сильвестр долає нелегкий шлях революційної боротьби.

Трагічні події 1849 р., коли угорська революція була близькою до поразки, не викликають у поета розчарування чи пригніченості. П. вірив у перемогу і мріяв про вільну Угорщину *("Я стверджую: мадяри переможуть")*. П. загинув в одному із останніх боїв поблизу Шегешвара у сутичці з козаками царської Росії.

П. — засновник національної форми реалізму в угорській літературі. Його реалізм якнайтіснішим чином пов'язаний з фольклорними традиціями, а також із традиціями просвітницької літератури Угорщини (Ф. Казінці, Я. Бачані, М. Чоконаї). Серед найулюбленіших поетів П. називав Ж. П. Беранже і Р. Бернса, демократизм яких він успадкував.

Серед перших перекладачів П. українською мовою слід назвати П. Грабовського, котрий переклав і переспівав понад 30 його віршів. Згодом поезії П. перекладали Ю. Шкробинець, Л. Первомайський та ін. Творчість угорського поета досліджувала К. Шахова.

Тв.: Укр. пер. — Вибр. поезії. — К., 1959; Апостол: Поема. — Ужгород, 1968; Поезії. — К., 1972; Ой, вернись, лелеко. — К., 1988; [Вірші] // Всесвіт. — 2000. — №3–4. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1952–1953; Стихотворения. Поэмы. — Москва, 1971.

Літ.: Гершкович А.А. Поэтич. театр Петефи. — Москва, 1970; Гидаш А. Шандор Петефи. — Москва, 1950; Дзюба І. Шевченко і Петефі // Сучасність. — 1967. — № 3; Ийеш Д. Шандор Петефи. — Москва, 1984; Парнов Е.И. Витязь чести. Повесть о Шандоре Петефи. — Москва, 1970; Первомайський Л. Шандор Петефі // Петефі Ш. Поезії. — К., 1972; Скуратовський В.Л. Поет-патріот Ш. Петефі. — К., 1972; Шахова К.О. Шандор Петефі — співець угорської революції. — К., 1969; Шахова К.О. Шандор Петефі. Життя і творчість. — К., 1972.

В. Триков



ПЕТРА́РКА, Франческо (Petrarca, Francesco, 20.07. 1304, Ареццо — 18.07.1374, Аркуа) — італійський поет.

Батьки П. були вигнані з Флоренції разом із Данте (1302) після поразки партії "білих" гвельфів, до якої вони належали. Майбутній поет народився в Ареццо. Його батько був нотаріусом, сина спрямував своєю стежкою. П. слухав лекції на юридичних факультетах в університетах Монпельє та Болоньї, але правником не став. У 1326 р. він прийняв сан священика, у 1330 р. вступив на службу до кардинала Дж. Колонна, до якого плекав якнайшанобливіші та дружні почуття. У 1332–1333 рр. здійснив разом з ним подорож по Франції, Фландрії та Німеччині. З 1334 р. мешкав у Авіньйоні, місті на півдні Франції, куди в ці роки було перенесено резиденцію пап, тимчасово виселених з Рима. П. користувався заступництвом папи, але нерідко дозволяв собі сатиричні випади проти папської курії.

У 1337 р. поет оселився в одній із найкрасивіших південнофранцузьких провінцій Воклюзі. За чотири роки усамітненого життя П. створив початок своєї латинської поеми *"Африка"* та кращі сонети зі збірки *"Канцоньєре"*. У 1341 р. П. коронували лавровим вінком у Римі на Капітолії, відтоді він — визнаний голова літературного світу в Італії, а його слава сягнула за межі рідного краю.

У 1347 р. у Римі спалахнуло антифеодальне повстання, очолюване К. ді Рієнцо, шанувальником і до певної міри однодумцем П. Дізнавшись про це, П. відіслав до римського народу "заохочувального листа", у якому закликав

народ зберегти завойовану свободу. К. ді Рієнцо видавався П. ідеалом державця, здатного воскресити традиції римської доблесті, він оспівав Рієнцо у канцоні *"Високий дух"*. Однак повстання було швидко придушене, поет з гіркотою слідкував за подіями зі свого захищеного горами Воклюзу.

У 1351 р. сталася незвичайна у житті П. й усієї Італії подія: Флоренція амністувала вигнаних колись батьків П. і прохала повернутися його самого й очолити університетську кафедру, спеціально для нього створену; при цьому посланцем від Флоренції було направлено Дж. Боккаччо, його недавнього (з 1350 р.) приятеля. П. знехтував запросинами флорентійців і оселився у Мілані, а згодом замешкував у Венеції та Падуї. Останні роки його життя сповнені напруженої праці; якщо вірити легенді, він і помер із пером у руках. Останнє його пристановище — давня Аркуа, неподалік від Падуї.

Особистість П. характерна для Відродження: у ній головними рисами стали гідність, духовна незалежність та одержима любов до античної літератури. Водночас він мав схильність до земних радощів, цінував життєві зручності і спілкування, був вибірковим у дружбі, не всякому державцеві приділяв увагу, але з деякими із них бесідував, причому на рівних. До його щирих друзів належали єпископ Дж. Колонна і письменник Дж. Боккаччо. "Не знати злигоднів і не мати надміру, не командувати іншими і не бути у підлеглості — ось моя мета", — писав П. Його любов до античності була спричинена прагненням пізнання світу в часі та бажанням "дружити крізь віки". Він вважав особистими друзями багатьох діячів Стародавнього Риму, уявно спілкувався з ними, писав листи до Вергілія та Цицерона. Він шукав по монастирях старовинні сувої, збирав і зберігав їх, вивчав і коментував. П. був різнобічно обдарованим літератором: поетом, прозаїком, вченим-філологом і — не можна забувати про це — видатним бібліофілом. Залишена ним бібліотека античних авторів налічувала сотні згортків, він їх заповідав флорентійській бібліотеці, частина давніх рукописів була віддана Венеціанській республіці і послужила основою для венеціанської бібліотеки "Сан-Марко".

На відміну від Данте, П. найчастіше писав латиною, він досконало володів цією мовою й умів оживити її. Він розробляв жанри античної лірики, вслід за Горацієм писав сатири; наслідуючи Вергілія, — еклоги та буколіки, у Цицерона запозичив форму послання у прозі. П. залишив величезну епістолярну спадщину, лист був для нього повноправною літературною формою. У формі листа створив він і свою автобіографію (*"Лист до нащадків"* — "Posteritati", 1374). Сповідальність була властива однаковою мірою для прози та поезії італійського гуманіста.

Серед численних трактатів П. особливо значним є трактат *"Таїна"* ("Secretum", 1343), який у нас нерідко видається під назвою *"Про зневагу до світу"*. Він написаний у діалогічній формі: розмовляють Франциск та Августин, обидва вони — втілення особистого "я" П. Франциск уособлює собою прагнення земного щастя, Августин — своєрідний моральний голос волі поета, що попереджає його про суєтність усіляких пристрастей. Тут гуманістично трактується сама тема усамітнення як своєрідного спілкування із самим собою. Суперечливість людини осмислюється як її внутрішнє багатство, розкутість і стоїцизм одночасно.

Латиною П. написав і свій улюблений твір — поему *"Африка"* ("Africa", 1342), що зосталася незакінченою. Згідно із задумом, це була епічна поема героїчного характеру, на кшталт грецької "Іліади" чи римської "Енеїди". Основою для її сюжету стала війна між Стародавнім Римом та Карфагеном, а центральним героєм — римський полководець Сціпіон Африканський, у якому П. вбачав ідеал "нового державця", здатного захистити країну від зовнішніх ворогів і водночас сповненого громадянської доблесті та поваги до свободи особистості.

У поемі дев'ять пісень, у першій з них подається сон Сціпіона, в якому йому являється тінь батька, пророкуючи майбутнє Риму: впала могуть Римської імперії, немає більше доблесті громадян, панують братовбивчі чвари. Застосовуючи рідкісний для героїчного епосу прийом сну, та ще й пророчого, П. мимоволі зближає класичну форму епосу із середньовічною літературою. У наступних піснях йдеться про воєнні події: Сціпіон здобуває перемогу над карфагенцями; описано бій під Замою, втечу Ганнібала, спалення карфагенського флоту. Картина бід переможених подана як цілком справедлива відплата, адже тривалий час Карфаген був ворогом Риму і важив на його свободу.

У V–VI піснях *"Африки"* П. розповідає про трагічну історію двох закоханих, яких розділила війна. Один із африканських володарів Масінісса закохався в карфагенську царівну Софонісбу. Він був уже заручений з нею, коли її віддали за дружину нумідійському цареві Сіфаксу, котрий вступив до воєнної спілки з Карфагеном. Сіфакс був ущент розбитий Сціпіоном і потрапив у полон, військовою здобиччю римлян стала й цариця Софонісба. Масінісса хотів урятувати кохану жінку, взяв Софонісбу за дружину, але не зміг відмінити суворого вироку римлян, що вимагав, аби переможена цариця у путах пройшла за колісницею Сціпіона. Софонісба віддала перевагу смерті перед ганьбою — вона випила чашу з отрутою і померла на руках

невтішного Масінісса. Цей сюжет, запозичений П. у Тіта Лівія, надалі використовували італійські драматурги: до нього звернувся у 1515 р. Дж. Тріссіно, згодом — В. Альф'єрі.

В останній пісні знову з'являється "сув'язь часів": поет порівнює тріумф Сціпіона зі своїм власним — коронацією лавровим вінком на Капітолії. На думку автора *"Африки"*, володар і поет рівні у своєму подвигу в ім'я держави. Дослідники називають *"Африку"* "штучним епосом", оскільки цей жанр був анахронізмом у ренесансній літературі, він репрезентував настільки ж малоперспективний "ренесансний класицизм" з його ідеєю держави, утвердження якої має виправдовувати страждання в окремій людській долі. Стиль цієї поеми, написаної старою латиною, суворий і сухий, хоча в окремих фрагментах помітний властивий П. ліризм.

Стародавній Рим був для П. прикладом ідеальної державності, могутності, єдності і порядку, необхідних для розквіту мистецтв. У 40-х рр. він створив історичний твір *"Про видатних людей"* ("De viris illustribus"), де найбільшу увагу приділив біографії Сціпіона Африканського, але відразу ж подає біографії Юнія Брута, Фабія Максима, Катона Старшого; поруч із видатними римлянами — Александр Македонський, Ганнібал, у них П. вбачає приклад громадянської доблесті.

Твором П., що здобув для нього безсмертя, є *"Канцоньєре"* ("Canzonière"), іноді цю звичну назву в нас українізують — *"Книга Пісень"*. Поет зневажливо ставився до своїх ліричних пісень, створених народною мовою. Є припущення, що спочатку П. писав їх як тексти для вже готових мелодій. Лише згодом він почав сприймати ці вірші серйозно, багато разів їх редагуючи. Ця праця не припинялася до останніх днів життя. Перша редакція вийшла у 1368 р. і містила 171 вірш, друга — у 1373 р., вона вже налічувала 366 віршів: 317 сонетів, 29 канцон, 9 секстин, 7 балад і 4 мадригали. Цю збірку П. розділив на дві книги: *"На життя мадонни Лаури"* ("In vita di Madonna Laura") і *"На смерть мадонни Лаури"* ("La morte di Madonna Laura"). Так у самій композиції збірки з'явився її естетичний центр — образ Лаури та художній час. Він мав інший принцип, аніж у Данте, — мадонна Лаура, безумовно, постаріла би, якби не її передчасна смерть. Любов П. до мадонни Лаури — реальне земне почуття, як сама вона — конкретна жінка, чиєї взаємності поет жадає, хоча дистанція поміж ним і мадонною Лаурою (мадонна — звертання до пані, обов'язково заміжньої жінки) завжди повинна зберігатися. В образі Лаури присутня певна алегоричність, недарма її ім'я нагадує про "лавр", тобто про таку жадану поетом Славу. Її ім'я суголосне й із італійським словом "лаура", тобто повітря, що нагадує про неземне, вивищене у самому вигляді прекрасної дами. І при всьому цьому Лаура конкретна, поет точно називає дату їхньої першої зустрічі: він уперше побачив її 6 квітня 1327 р. в Авіньйоні, у церкві Святої Клари, а померла вона у 1348 р. Портрет її не має виразних обрисів, є лише очі, яким надається цілком виняткове значення, вони нерідко стають символом самої Лаури. "Ви не побачите моєї зради, — ви, очі, що дали мені любов", — ці рядки П. недаремно цитує Фабриціо у "Пармському монастирі" Стендаля: у них не лише ідея вірності коханій жінці, а й ставлення до краси як вищої мудрості, здатної навчити найпрекраснішого на землі почуття.

Концепція любові у П. цілком гуманістична, тому що любов постає в нього почуттям буремним, яке водночас приносить радість і муки:

Як не любов, то що це бути може?
А як любов, то що таке вона?
Добро? — Та ж в ній скорбота нищівна.
Зло? — Але ж муки ці солодкі, Боже!

Горіти хочу? Бідкатись негоже.
Не хочу? То даремна скарг луна.
Живлюща смерте, втіхо навісна!
Хто твій тягар здолати допоможе?..

(*Сонет 132*,
тут і далі пер. Д. Паламарчука)

Цим гуманістична любов принципово відрізняється від любові небесної, яка передбачає лишень радість. Діалектика почуття, змінність щастя і болю подані як перевага земної любові над небесною, адже така любов тривкіша і насолода більша; її миттєвості завжди живуть у пам'яті, вони облагороджують людину, народжують поезію. Звідси — благословення любові, яка хоч і нерозділена, але збагачує душу, розкриває красу світу.

Сонети на смерть мадонни Лаури канонізують поетову кохану, як канонізував Данте свою Беатріче, це була вже традиція. Але в П. інше ставлення до Лаури, котра покинула земне буття, головний смисл не в їхній майбутній зустрічі на небесах (хоча така зустріч і не виводиться), а в земній пам'яті про Лауру:

Так легко ми омані даємось!
Не вірилось, що тих очей світила,
Ті двоє сонць могло згасити щось.

Та раптом їх поглинула могила,
І впевнитись нарешті довелось:
Все тлінне тут — часу здолать несила!

(Сонет 311)

Коханої немає, але все земне продовжує берегти пам'ять про неї, уся природа ніби продовжує відображати її подобу. Вона нерідко

являється поетові у снах, але не він піднімається до неї на небеса, а Лаура сходить до нього на землю. Кохання назавжди залишається частиною земного буття і його щастям.

Політичні мотиви у *"Канцоньєре"* відобразилися у канцоні *"Високий дух"*, де оспіваний римський трибун К. ді Рієнцо, і, особливо, у канцоні *"Моя Італія"*, де поет звертається до володарів своєї батьківщини, закликаючи їх припинити сварки та міжусобиці, що розоряють країну та дозволяють "тевтонам" уярмлювати Італію. Патріотизм П. не позбавлений національної зарозумілості, поет згадує про славу Стародавнього Риму, про те, що германці — не що інше, як варварські племена, які не знають культури, а тому схильні до війни. Культура, на думку поета, — протилежність війні, вона можлива лише в умовах миру:

Прошу, моя канцоно,
Розважливо і лагідно лунай,
Бо йти тобі на можновладні люди,
У кого повні груди
Пихи, омани й гордощів украй.
Їм правда — завжди ворог. Знай,
Ти знайдеш відгук і прихильність щиру
Лиш в колі обранців тіснім.
"Чи чуєте? — скажи ти їм. —
Я йду й волаю: Миру! Миру! Миру!"

У жанрі сонета П. відкрив надзвичайно багаті можливості. Формальна строгість сонета (14 рядків, поділ на строфи, лейтмотивні рими) впорядковує схвильовані емоції поета, створюючи глибоку діалектику почуття. Перша строфа — теза, друга — антитеза, дві терцини — синтез думки і почуття. У катренах — кільцева рима, що вважалося тоді ознакою вченої поезії. Схема рим сонета П.: abba abba cdc dcd.

Стиль *"Канцоньєре"* дослідники означують як високий ренесансний, що передбачає вишукану високу лексику, простоту синтаксичних конструкцій і надзвичайно тонкий поетичний смак, який ніде не допускає помпезності чи штучної пишномовності. Простота висловів поєднується у *"Канцоньєре"* зі схвильованою патетикою, алегоричність зустрічається лише в ранніх сонетах, а загалом символіка спирається на нові, самим поетом знайдені метафори, найчастіше взяті зі світу природи. Розкриваючи внутрішній діалог своєї душі, П. "грає контрастами, нанизує антитези, плете з них довгі поетичні гірлянди" (Б. Пуришев). До його улюблених стилістичних прийомів належать анафора, повторення, градація ("Благословенні будьте, день і рік, // І мить, і місяць, і місця урочі, // Де спостеріг я ті сяйливі очі..."; сонет 61, пер. Д. Павличка, в оригіналі "Благословенний той день, місяць, рік"), що створюють поетичне крещендо. Вірш П. вирізняється музикальністю, поет відбирає найсолодкозвучніші звуки італійської мови, найблагозвучнішої поміж романських мов. Поза сумнівом, у поезії П. присутня певна естетизація духовного життя людини, що гармоніює з життєрадісним ренесансним настроєм, адже головний смисл гуманізму П. полягає в уславленні краси земного буття.

Крім лірики, П. присвятив Лаурі алегоричну поему *"Тріумфи"* ("Trionfi", розпоч. у 1354), написану терцинами. Поема дидактична і пронизана аскетичними мотивами.

Глибокий ліризм, артистична досконалість поезії П. здобули визнання за його життя, зродили в Італії течію, названу петраркізмом. До неї належали такі поети XVI ст., як П. Бембо, А. Каро, поетеси В. Колонна й Г. Стампа, впливу петраркізму не уникнув назагал оригінальний поет Мікеланджело. Вплив П. на італійську поезію простягався і на представників маринізму, напряму в поезії XVII ст. Традиції П. розвивали поети французької "Плеяди", включно із самим П. Ронсаром; можна зауважити сліди впливу і в окремих сонетах В. Шекспіра. В епоху романтизму слава італійського поета набула нових відтінків, у ньому побачили предтечу романтичної свідомості, його перекладали німецькою мовою А.В. Шлеґель, Ф.В. Шеллінґ, його коментував Дж. Леопарді. Ф. Ліст поклав на музику три сонети П. (61, 134, 156), потім створив із них фортепіанні п'єси, які охоче виконують піаністи-віртуози. До найвіртуозніших творів романтичної вокальної музики належить і романс Ф. Ліста "Як дух Лаури в снах Петрарки мріє" на слова В. Гюґо.

Творчість П. здавна відома в Україні. Чи не вперше до перекладу П. українською мовою звернувся наприкінці XVI ст. Клирик Острозький (з *"Листів без адреси"*). Згодом твори П. перекладали М. Зеров, М. Орест, Г. Кочур, Д. Паламарчук, Д. Павличко, І. Качуровський та ін.

Тв.: Укр. пер. — На смерть Лаури: Сонети // Всесвіт. — 1963. — №10; [Сонети] // Всесвіт. — 1974. — №8; Вибране. — Мюнхен, 1982; [Сонети] // Світовий сонет. — К., 1983; [З "Листів без адреси"] // Тисячоліття. — К., 1995; [Сонети] // Павличко Д. Сонети. — К., 2004. *Рос. пер.* — Книга песен. — Москва, 1963; Избранное. — Москва, 1974; Лирика. — Москва, 1980; Эстет. фрагменты. — Москва, 1982; Лирика. — Москва, 1983; Лирика. Автобиограф. проза. — Москва, 1989; Лирика. Африка. — Москва, 1992; Триумфы. — Москва, 2000.

Літ.: Баткин Л.Н. Петрарка на острие собственного пера. Авторское самосознание в письмах поэта. — Москва, 1995; Веселовский А. Петрарка в поэтич. исповеди Canzoniere: 1304–1904 гг. — С.-Петербург, 1912; Девятайкина Н.И. Мировоззрение Петрарки: Этич. взгляды. — Саратов, 1988; Карелин М.С. Очерк из истории филос. мысли в эпоху Возрождения: Миросозерцание Ф. Петрарки. — Москва, 1899;

Парандовский Я. Петрарка // Парандовский Я. Алхимия слова. — Москва, 1990; Рабинович Е.Г. "Африка" Петрарки // Петрарка Ф. Африка. — Москва, 1992; Франческо Петрарка: Библ. указ. — Москва, 1986; Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. — Москва, 1974; Bilanovich G. Petrarca letterato. — Roma, 1947; Bishop M. Petrarch and his world. — London, 1964; Bosco U. Francesco Petrarca. — Bari, 1961; Curato B. Introduzione a Petrarca. — Cremona, 1963; De Sanctis F. Saggio critico sul Petrarca. — Torino, 1964; Dotti U. Petrarca e la scoperta della coscienza moderna. — Milano, 1978; Fedi R. Francesco Petrarca. — Firenze, 1975; Heitmann K. Fortuna und Virtus: Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit. — Köln, 1958; Quaglio A.E. Francesco Petrarca. — Milano, 1967; Sozzi B.T. Petrarca. — Palermo, 1963; Turčány V. Petrarcov vavrín. — Bratislava, 1974; Wilkins E.H. Life of Petrarch. — Chicago–London, 1963.

І. Полуяхтова

ПЕТРÓНІЙ, Ґай (Petronius, Gaius — р. н. невід. — 66, Куми) — давньогрецький письменник.

П., витончений аристократ, енергійний при потребі, спочатку вирішив зробити політичну кар'єру. Був проконсулом, потім консулом, але раптом залишив цю посаду, зблизився з Нероном і, призначений "арбітром краси", увійшов у літературу як Петроній Арбітр. Видатний римський історик Корнелій Таціт писав: "Нерон не вважав нічого ні приємним, ні розкішним, поки не одержував схвалення від Петронія". Пізніше П. унаслідок наклепу одного злосливого заздрісника був обвинувачений в участі у змові Пісонів і, випереджаючи вирок, холоднокровно покінчив із собою. Останні свої години він провів на розкішному бенкеті в колі друзів, де й перерізав собі вени. У передсмертному заповіті, адресованому Неронові, П. уїдливо викривав його розпусну поведінку та злочини. Це все, що ми знаємо про певною мірою загадкову постать П.

Саме П. приписують один із найоригінальніших творів римської літератури — родиннопобутовий пригодницько-сатиричний роман *"Сатирикон"*. Мандрівна тема була відома в античній літературі здавна. Можливо, П. надихали подорожі Одіссея, переслідуваного Посейдоном. Натомість у романі П. йдеться про мандри двох декласованих волоцюг — Енколпія та його супутника, вродливого юнака Гітона. Іноколи до них приєднується третій, наприклад, Аскілт, котрий вносить розбрат у їхні стосунки. Розгніваний поведінкою персонажів Пріап, бог плодючості, отар і садівництва, не залишає їх у спокої. Якщо у Гомерових поемах ідеться про глибоко драматичні події війни та подвиги справжніх героїв, то в *"Сатириконі"* все відбувається у "зниженому" плані. Персонажі П. зустрічаються з такими самими, як і вони, волоцюгами, злодіями, чаклунами, воїнами, рабами та звідниками, їм доводиться бувати на площах і в кублищах розпусти. Вони теж причетні до кохання, але його покровителем є вже не прекрасна Афродіта, а другорядний хтивий божок Пріап.

Повний текст *"Сатирикону"* до нас не дійшов, відомі лише уривки, починаючи з 13-ї книги. Їхнім головним персонажем є колишній гладіатор Енколпій, котрий колись навчався, знався на мистецтві, але тепер став злодієм, убивцею та грабіжником. А серед подій головне місце належить докладному описові "бенкету Трімальхіона". П. створив надзвичайно типовий і колоритний образ колишнього раба-вільновідпущеника Трімальхіона, котрий шляхом спекуляцій і темних витівок та плутнів неймовірно збагачується. У даному випадку П. не відходить від історичної істини. У І ст. н. е. стару аристократію почала витісняти нова, молода знать, роль вільновідпущеників у громадському житті різко посилилася. Зросла і їхня роль в економічному розвитку держави, вони почали посідати державні посади і навіть впливати на політику. Переважно малокультурні та неосвічені, але розумні та прагматичні, верткі та пронозливі, з багатим життєвим досвідом, упевнені у своїх силах, вони наполегливо йшли до своєї мети. П. ставиться до них із презирством аристократа, саркастично висміює, але показує і те позитивне, що було у цій "новій еліті".

Тому образ самого Трімальхіона не можна розглядати однозначно. Справді, насамперед це збагатілий і нахабний вискочень, котрий починав своє життя хлопчиком для любовних утіх свого господаря. Автор наділяє його всіма негативними рисами тієї епохи. Погано вихований і напівосвічений, він пнеться в коло патриціїв, намагається показати себе обдарованою, з тонким смаком людиною, обізнаною навіть з різними філософськими напрямами. Під час бенкетів він полюбляє "блиснути" удаваними знаннями, іменами філософів, начитаністю, розповісти кілька цікавих міфологічних сюжетів, страшенно їх перекручуючи і плутаючи. Величезні багатства, покора і підлабузництво навколишніх перетворюють Трімальхіона, загалом добру людину, у деспота та самодура. Не замислюючись, він може винести смертний вирок рабові за найменшу провину чи недоречно сказане слово, побити власну дружину чи кинути в неї під час бенкету дорогоцінну вазу. Він страшний хвалько і брехун, понад усе любить хизуватися своїми багатствами. До того ж усі його спроби видавати себе за аристократичну натуру виявляються марними і лише посилюють враження обмеженості та пихи.

Але П. показує й іншого Трімальхіона, підкреслюючи його хазяйновитість, енергійність, природну дотепність, практичний розум, уміння долати найскладніші ситуації, упевненість

у власних силах — тобто риси, яких так бракувало кволій і зніженій римській аристократії.

П. детально змальовує розкішний палац і влаштований його господарем бенкет, підкреслюючи марнославство, цілковиту відсутність у Трімальхіона смаку. Несмак потверджують і виставлені напоказ розкоші, і строкатий одяг слуг, і надмірно гучна музика. Всюди штучно підкреслюються розміри багатства господаря, на різних речах навіть висять таблички з написами, покликаними вразити присутніх або давнім (і часто вигаданим) віком речі, або неймовірною ціною. Сп'янілий господар раптом проникається співчуттям до нещасної долі інших людей, зокрема рабів, і навіть обіцяє відпустити їх на волю: "Раби — також люди, тим самим молоком, що й ми, вигодувані, і не винні вони, що така гірка в них доля. Проте, з моєї милості, скоро всі вони нап'ються вільної води".

Гості Трімальхіона — такі ж самі вільновідпущеники, тільки здебільшого залежні від нього "вельможі". Беручи приклад із патриціїв, вони під час бенкетних бесід торкаються якихось філософських проблем і також намагаються показати свою "ученість", але висловлюються нескладно, короткими, уривчастими фразами і роблять безліч граматичних помилок. А точніше, розмовляють мовою неосвіченого плебсу, пересипаною численними грецькими словами, не завжди цензурними висловами, а часом мудрими і дотепними приказками та прислів'ями: "Далеко тікає, хто від своїх тікає"; "Хто не може по ослу, б'є по сідлу". Часто трапляються і заперечні порівняння — "Не людина, а мрія!", "Не жінка, а колода" тощо.

Роман містить і роздуми П. про подальший розвиток мистецтва. Вустами своїх персонажів письменник категорично заперечує пустопорожній "новий" стиль, що, на його думку, веде до загибелі красномовства і знецінює саму мову. На початку частини, що дійшла до нас, Енколпій виступає з промовою проти "азіанізму", який узагалі заперечує необхідність праці над мовою. В образі бродячого поета Евмолпа П. висміює тих численних римських віршомазів, що складали величезні недолугі поеми на міфологічній основі, як це робить згаданий пііт.

Роман написаний прозою з численними поетичними вставками, у яких П. виявляє себе талановитим поетом.

"Сатирикон" став досить переконливим свідченням того, що криза релігійних уявлень, яку Август намагався затримати чи зовсім припинити, невблаганно поглиблювалася. Усі персонажі П. у богів не вірять і надзвичайно скептично ставляться до них. Коли Енколпія лають за вбиту священну гуску, він відповідає жриці, кинувши їй дві золоті монети: "На них можна купити гусей і навіть богів". На аморальність та відсутність релігійних почуттів скаржиться вчитель-волоцюга Евмолп. Усі персонажі роману живуть за принципом "лови мить!".

Окремі дослідники зазначали, що, критикуючи тогочасну мораль, П. мав на увазі й окремі негативні риси Нерона.

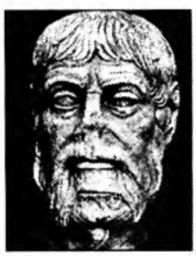
У нові часи, коли вже був утрачений повний текст *"Сатирикона"*, П. не дуже шанували. У XVIII ст. робилися спроби поставити на сцені уривки з роману, зокрема мав успіх *"Бенкет Трімальхіона"*. Можливо, що разом із крутійським романом він вплинув на творчість Дж. Боккаччо, А. Лесажа, Г. Філдінга. Як персонаж, П. фігурує закоханим у рабиню-християнку в романі Г. Сенкевича "Камо грядеши?".

Українською мовою *"Сатирикон"* П. переклали Й. Кобів і Ю. Цимбалюк.

Тв.: Укр. пер. — Ант. л.-ра: Хрестоматія. — К., 1968; Сатирикон // Всесвіт. — 1986. — №9. *Рос. пер.* — Сатирикон. — Москва, 1969; Сатирикон. — Москва, 1990; Ант. плутовской роман. — Ленинград, 1991; Петроний. Апулей. — Москва, 1991.

Літ.: Анпеткова-Шарова Г., Чекалова Е. Ант. л.-ра. — Ленинград, 1980; Пащенко В., Пащенко Н. Ант. л.-ра. — К., 2001; Сантросян Н. М. Об идейных и худож. особенностях "Сатирикона" Петрония // Филол. науки. — 1961. — № 4; Bargani G. Arbiter of Elegance: A Study of Life and Works of C. Petronius. — Toronto, 1954; Paratore E. La narrativa latina nell'eta di Nerone: La Cena Trimalchionis di Petronio. — Roma, 1961; Paratore E. Il Satyricon di Petronio: In 2 vol. — Firenze, 1933; Sullivan J.P. The Satiricon of Petronius. — London, 1968.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ПІНДАР (між 522–518 рр. до н. е., Беотія — між 442–432 рр. до н. е.) — давньогрецький поет.

П. народився в аристократичній родині поблизу міста Фіви. Він навчався у визначних поетів, зокрема у своєї старшої співвітчизниці Корінни, котра допомагала йому своїми порадами. Беотійська поетеса була захоплена талантом П., хоча це не перешкоджало їй вступати з ним у змагання і кілька разів перемагати. Познайомившись з першими творами поета, вона зауважила йому, що у його віршах майже відсутні міфологічні сюжети й образи. Погодившись із нею, П. переповнив ними свої наступні твори, чим викликав нову критику поетеси: "Міфи слід сіяти рукою, а не мішком". Проте цього разу П. не прислухався до порад своєї доброзичливої наставниці, тому майже всі його пізніші поетичні твори перевантажені міфологічними подіями, героями та зіставленнями, що значно

ускладнювало їх сприйняття і вимагало спеціальної підготовки.

Деякий час П. вчився й у відомих тогочасних музикантів Ласа та Аполлодора, потім довго подорожував, відвідав сицилійських тиранів, Македонію, багато грецьких міст і навіть Єгипет. Помер він, за легендою, під час театральної вистави в Афінах (за іншою версією — в Аргосі).

П. завжди залишався патріотом своєї вітчизни — Беотії, хоча його болісно вразило те, що вона підтримала у 480 р. до н. е. агресію перського царя Ксеркса проти Афін. П. високо оцінив подвиг афінського народу, який спромігся завдати вирішального удару ворогам і змусив їх залишити межі Еллади. Проте, за окремими незначними винятками, він ніколи не втручався у політичні справи, тому вони не відобразилися у його епінікіях.

Глибоко релігійна людина, П. у своїх творах чільне місце відводив героям і богам, яких зображував ідеальними. Його погляди якоюсь мірою традиційні, хоч і мають певне філософське забарвлення. "Зевс — володар усього" — головна формула поета. Боги не тільки всемогутні, а й добрі, справедливі та ласкаві, завжди готові прийти на допомогу, адже "бог здоганяє крилатого орла й обганяє морського дельфіна, він приборкує гордість пихатого, а скромного обдаровує невмирущою славою". Поет вірить у посмертні страждання душі та загробний світ. В одній зі своїх од він розповідає про муки грішників у царстві Аїда і щасливе, звільнене від страждань, існування праведників, котрі навіть можуть потрапити на Острови блаженства. Людина в його віршах постає як слабке і недосконале створіння, "примара тіні", цілком залежна від богів. Тому в поета виникає навіть песимістичний висновок про необхідність цілковитої покори богам, тільки від них "походять усі здібності людей — і тоді вони стають поетами, майстерними борцями чи ораторами". Щоправда, він не відбирає у людини права замолоду жити радісно, насолоджуватися дарами юності, бути енергійною, працьовитою і веселою — і все ж вимагає пам'ятати про короткочасність життя, визначену богами. Можливо, що подібні настрої виникли у зв'язку з кризою аристократії, яка, відчуваючи нетривкість свого становища в нових історичних умовах, шукала розради в релігії.

Творча спадщина П. була величезною. В античному "Життєписі Піндара" про це сказано так: "Написав він сімнадцать книг: гімни, пеани, дифірамбів дві книги, просодіїв дві книги, парфеніїв дві книги, та ще третю з так званими окремими парфеніями, гіпорхем дві книги, енкомій, френів та епінікіїв чотири книги". З усіх цих творів до нас дійшли чотири книги епінікіїв (усього 45) і близько 300 уривків усіх інших видів лірики.

Книги епінікіїв присвячені переможцям Олімпійських, Піфійських, Йеменських та Істмійських ігор, відповідно вони і названі. Характерна особливість цих пісень полягає в тому, що поет ніколи не зображав самих спортивних змагань, до яких ставився з цілковитою байдужістю. Головним для нього є постать самого переможця. А його П. розглядає як оборонця, улюбленця богів. Бо спортивна перемога — то лише один із проявів божественної милості, саме тому олімпіонік (чи переможець) якихось інших змагань стає таким нечувано популярним. Справді, на той час навіть військо, що вирушало в бій, намагалося мати у своїх рядах подібних переможців. І не тому, що вони могли вбити більше ворогів, а завдяки прихильності до них богів, що поширювалася і на саме військо. Тому П. так багато говорить про переможця, оспівуючи його походження, шляхетність роду, доблесть, життєву енергію, славу, якої він зажив у себе на батьківщині чи в усій Елладі, багатства тощо. Часом поет вихваляє і коня, на якому той здобув перемогу. Так, у першій Олімпійській оді оспівуються перемоги сіракузького тирана Гієрона та його коня Ференіка (Переможця). Спочатку П. прославив Олімпійські ігри, а потім перейшов до "любителя кінних перегонів", слава якого сяє в "країні Пелопа". І далі поет пригадує міф, за яким Пелоп колись переміг місцевого царя і став володарем усієї землі, названої його ім'ям (Пелопоннес — "острів Пелопа"). Ода закінчувалася побажанням Гієронові здобувати нові блискучі перемоги з допомогою божества, яке "піклуватиметься про задумані звершення". Друга і третя Олімпійські оди присвячені союзникові Гієрона, правителю Акраганта (Сицилія) Ферону, четверта-п'ята оди — громадянину міста Камарина Псавмію, сьома — Діагору Родоському тощо.

У своїх одах (епінікіях) П. використовує багато міфів, намагаючись за їхньою допомогою пояснити дії переможця, втішити його зіставленнями, піднести на вищий ступінь слави або вдатися до якихось історичних паралелей. Часто він переробляє міфи, пристосовуючи їх до своїх задумів, або висловлює в них свій ідеал. Внутрішня структура епінікіїв надзвичайно своєрідна і різноманітна, тому охопити їх якоюсь єдиною схемою неможливо. Складаються вони з ліричних тріад, винайдених Стесіхором.

Характерною за будовою є найліричніша перша Піфійська пісня на честь Гієрона Етнейського, коні якого перемогли на змаганнях 470 р. до н. е.

I строфа

Ліро золотосяйна, втіхо фіалковолосих Муз
І промінного Феба, почувши твій голос,
Хор виступає, провісник свята.
Звукам твоїм співаки послушні,
Коли передзвонами струн почнеш
Заспіви ті, які хор супроводять,
Гасиш вічний вогонь блискавиць гостролезих,
І дрімає на скіпетрі Зевса орел,
Сонно звісивши крила свої,
Владар пернатих.

I антистрофа

Над його головою з дзьобом орлиним кривим
Ти густу пелену пролила темновиду,
Солодко віки йому склепила.
Мірно вві сні він здіймає спину,
Полонений гомоном струн твоїх.
Навіть Арей войовничий, відклавши
Гострі ратища, ніжить дрімотою душу.
Зачаровуєш навіть безсмертним серця
Хистом сина Латони і Муз
Широкошатних.

I епод

Тільки все те, чого серцем своїм
Усевладний Зевс не злюбив, —
На суходолах, безкраїх морях, —
Озивається шалом на спів Пієрід.
Поміж ними — той, що в глибинах
Тартару, ворог безсмертних —
Сам стоголовий Тіфон; зростав колись
Він у печері Кілікії, знаній усім, а тепер
Кумські вершини приморські й Сицилії землі...

(Тут і далі пер. А. Содомори)

У цьому уривку між строфою й антистрофою існує чітка ритмічна подібність, завершує тріаду зовсім інакше написаний епод ("приспів"). Кожна ода могла складатися з кількох таких тріад (у наведеній їх п'ять).

Ця перша тріада першої Піфійської пісні є чудовим зразком глибокого розуміння П. могутньої сили поетичного слова, якому підкоряється все на світі — навіть Зевсів орел і суворий Арес. Проблема поетичного мистецтва завжди хвилювала поета, і він неодноразово повертався до неї. Свідомий свого таланту, П. уподібнював себе до "божественного птаха Зевса" (тобто орла), а своїх поетів-недругів називав "жадібними воронами, котрі здатні лише каркати". Поет упевнений, що "слово живе довше справ" за умови, що воно породжене "харитами з глибин серця". Лише справжня пісня здатна увічнити велику справу, тому що "без пісні й велика сила перебуватиме в темряві", своєю славою Одіссей завдячує не подвигам, а Гомеру, та й взагалі події Троянської війни залишилися би без цього поета невідомими:

...Тож не забудь
Втрутитись піснею у похвалу його діянь,
Її слова — винагорода відважним бійцям,
Бо гримлять вони в різноголоссі флейт і лір
На вічні віки.

П. постає як видатний новатор поетичного мистецтва. Надзвичайно урочиста і велична мова його епініків сповнена складними зворотами, "затемненими" і пишними епітетами, складними образами, барвистими словами та висловами. У його віршах відсутня традиційна "правильна" ритміка, його думка в похвальному гімні, "подібно до бджоли", перелітає з однієї теми до іншої, його стиль позбавлений плавності, несподіваний і рвучкий. У рядки віршів П. раптом вриваються оригінальні порівняння, ідеї, відступи, не беручи вже до уваги міфологічних паралелей, що часом розгортаються у складну образну систему. Поривчастість стилю була, мабуть, зумовлена й музикою, якої ми не знаємо, але вона відігравала дуже важливу роль. Ці особливості ліричних творів зробили П. знаменитим у пізніші століття. З дев'яти ліриків, найбільше шанованих александрійськими вченими, його вважали найвидатнішим. А римський поет Горацій дав йому таку образну характеристику:

Мов стрімкий потік, чиї води в повінь
Ринуть, буйні, з гір, береги розмивши,
Рветься так з глибин непомірно дужа
Піндара мова.

П. був одним із тих поетів Еллади, котрий найбільше вплинув на поетичне мистецтво нових часів.

Українською мовою твори П. перекладали І. Франко, В. Державін, А. Содомора.

Тв.: Укр. пер. — Перша піфійська ода // Золоте руно. — К., 1985. *Рос. пер.* — Пиндар. Вакхидид. Оды. Фрагменты. — Москва, 1980.

Літ.: Гринбаум Н.С. Язык древнегреч. хоровой лирики (Пиндар). — Кишинёв, 1973; Гринбаум Н.С. Худож. мир ант. поэзии. Творч. поиск Пиндара: К 2500-летию со дня рождения поэта. — Москва, 1990.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ПІНЧОН, Томас (Pynchon, Thomas — нар. 8.05.1937, Ґлен-Ков, шт. Нью-Йорк) — американський прозаїк.

П. — син дрібного службовця, але корінням рід сягав часів першопоселенців — один із його предків був прототипом готорнівського судді Пінчона ("Будинок на сім фронтонів"). Здобув технічну освіту в Корнуелльському університеті, який

закінчив у 1958 р.; два роки прослужив в американському флоті, потім деякий час працював у фірмі "Боїнг". Вивчаючи фізику в Корнуелльському університеті, водночас відвідував семінари В. Набокова. Отже, потяг до літератури для нього, мабуть, був природним (сам він про себе нічого не розповідає). Ще в студентські роки почав писати і публікувати новели (саме вони увійшли 1984 р. у збірку *"Млявий учень"* — " Slow Learner").

П. став відомим після опублікування невеличкого оповідання *"Ентропія"* (1960). Ентропія — термін точних наук, він вживається у термодинаміці, кібернетиці, теорії інформатики. Академік М. Мойсеєв дає йому таке філософське тлумачення: "Це один із найфундаментальніших і глибоких законів фізики. Він не має сенсу для окремих часток, окремих молекул. Він виявляється лише на рівні їхніх сукупностей: тільки при достатній кількості взаємодіючих частин виникають принципово нові системні властивості. Виникає можливість внесення нової ознаки системи — ентропії, а також виявлення її зростання з перебігом часу. Це закон макросвіту. У мікросвіті він не має сенсу. Другий закон термодинаміки не виводиться із законів Ньютона та інших фундаментальних законів фізики. Це типовий наслідок "компонування", виникнення нових системних якостей навколишнього світу". Така назва новели П. — ніби камертон усієї його творчості, сприймається як своєрідне іронічне дослідження сучасної суспільної макроструктури.

Лютий 1957 р., Вашингтон — час і місце дії *"Ентропії"* — чітко визначено. В *"Ентропії"*, як у вертепі, дія відбувається симультанно на двох поверхах новелістичної сцени. Як і належить за традицією, "внизу" ставиться "низька комедія": йде сорокова година вечірки у Мітбола Маллігана, котрий готується змінити помешкання. У нього зібралися музиканти, студенти, інтелектуали, компанія поповнюється сусідою-приятелем програмістом Сеулом, а ще матросами, які вважають, що прийшли у бордель... Типова "party" більш нагадує божевільню.

Над усім цим розгулом інтелектуал Каллісто сім років вибудовував оранжерею, старанно оберігаючи подих свій і своєї дівчини Обад, напівфранцуженки-напіванамітки, котра з ним живе, від зовнішнього хаосу. Але в цьому замкненому витонченому просторі не вистачає повітря. Гине пташеня, яким так опікується Каллісто, а Обад, дитя природи і гармонії, розбиває шибку вікна... Вулиця, хаос вриваються у штучну атмосферу оранжереї. Тільки ж і надворі змінюється погода, а температура залишається сталою. Отже, ентропія насувається як неминучість. Фінал підсумовує заявлене епіграфом з "Тропіка Рака" Г. Міллера: "Щойно Борис ознайомив мене зі своїм прогнозом. Він завбачує погоду. Погода не поліпшиться, сказав Борис. Побільшає стихійних лих, смертей, додасться розпачу. Ніщо і ніде не вказує бодай на якісь зміни... Зостається іти в ногу, разом, рівним кроком до в'язниці смерті. Погода не зміниться".

Інтенційоване задумом juxtaposition (протиставлення "верху" і "низу") дискурсом зведено до трагіфарсу, що є домінуючою тональністю і "чорного гумору", і постмодернізму.

На нижньому поверсі спілкуються інтелектуали, але все зумисно занижено, шаржовано: шампанським запивають бензадріл, до грудей притискають сулію з випивкою навіть уві сні, п'яні дівчата засинають просто у ванні, а хазяїн мріє заховатися від гостей у туалеті. Над ними все підкреслено одухотворене, вишукане, навіть езотеричне.

На землі все перебуває у русі та дії: йде дощ, йшов сніг; гості з'являються звідусіль (навіть залазять у вікно по трубі), переміщаються, п'ють, грають, б'ються... Але все це — лише імітація: псевдовесна, псевдорух, псевдоінтелектуали, псевдореволюціонери, псевдодисиденти, псевдоспілкування. Музиканти або слухають класичну музику в записах, або "розігрують" п'єси без інструментів. Волохатий сусіда Соул, що нагадує пророка Саула, за функцією наближується до апостола Павла. Глибоко травмований тим, що від нього пішла дружина, він шукає причин свого цілковитого непорозуміння з жінкою, користуючись мовою інформатики. Саме за законами цієї науки людське спілкування виявляється неможливим, бо ти кажеш дівчині "Я кохаю тебе". З двома третинами фрази жодних проблем (це — замкнений ланцюг: лише ти і вона), але посередині стоїть це підступне "кохаю" з п'яти літер. Воно якраз і може все зіпсувати. Неоднозначність. Надмірність. Я б навіть сказав, невідповідність. Вода. По глум. Він глушить твої сигнали і призводить до неполадок у мережі. Спілкування, що стрімко рухається до ентропії.

Це іронічна, а водночас і концептуальна позиція. Каллісто (майже Каліпсо, муза історії) в штучно створеній оранжереї, над якою він працював сім років (просто як Бог, котрий творив світ шість днів і милувався ним упродовж сьомого), у повній ізоляції від хворого світу, в якому встановилася незмінна температура, що й свідчить про його неухильне наближення до ентропії, перебирає в пам'яті основні віхи новітньої історії, культури. Як символ життя, яке він зобов'язався зберегти, Каллісто вигріває пташеня. Але знову перемагає іронія: заблукавши у своєму минулому, він і не помітив, коли зупинилося пташине серце...

Коло замикається. Перша фраза новели повідомляє, що вечірка у Мітболла Маллігана триває вже сорок годин — за християнською вірою саме на сороковий день душа померлого відлітає з землі. Таким чином, смерть пташки (важко навіть перелічити всі значення та іпостасі, в яких птахи функціонують у міфології, можна тільки з певністю стверджувати, що всі вони символізують високість, духовність, потяг до неба), ніби слугує доказом тези, заявленої у назві, епіграфом, зачином, доведеної текстом та інтертекстом новели та резюмованої фіналом, — тези про невідворотне прямування сучасного суперіндустріального суспільства до бездуховності.

Культурі у цій новелі належить вагома, якщо не провідна роль. Вона виступає чи не більш вірогідною реальністю, ніж сама дійсність. Культурні явища визначають віхи історії, соціальної та екзистенціальної; їхнє найширше вживання не просто розширює текст, а переводить його вже в площину інтертексту. Чого варте ім'я господаря квартири — Мітболл Малліган. Адже у Дж. Джойса в "Уліссі" вже в першому розділі з'являється Бик Малліган, чий "родовід" походить від міфічних могутніх биків Геліоса. І от у середині XX ст. це могутнє плем'я вироджується у "meatball", фрикадельку.

На "вищому" поверсі, крім Каллісто, ніби на противагу йому, діє ще один персонаж — мовчазна і поетична дівчина екзотичного походження Обад. І настійливо повторюється у тексті подібність її довгої шиї до дуги... Ставши лейтмотивним, порівняння веде до творчості Д. Г. Лоуренса, до його потрактування веселки як такої, що з'єднує небо і землю. І тоді виявляється глибше підгрунтя самого існування і світовідчуття: Обад поруч, але не разом, а паралельно з Каллісто. Вони не може перетнутися з лінією сучасної цивілізаційної історії, усе закінчується відкритим (щоправда, безрезультатним) бунтом проти неї.

Ця новела П. може вважатися своєрідним постмодерністським каноном (хоча фразеологема ця здається парадоксальною, оскільки постмодернізм не визнає канону як такого, приймаючи лише полісемантику): вичерпаність і абсурдність основних постулатів постіндустріальної цивілізації, отже, сумніви в їхній життєтворчій потенції; іронія як домінуючий прийом; використання культурної реальності нарівні з соціальною, побутовою тощо; широке впровадження пародії; імплікація наукових підходів (і то — іронічна); поєднання високого мистецтва з попкультурою, кітчем; трагіфарс як основна тональність тощо. Тим-то дослідники і вважають П. постмодерністом.

Після *"Ентропії"* П. написав романи. Три з них — *"V"* (1963), *"Продається лот 49"* ("The Crying of Lot 49", 1966), *"Веселка земного тяжіння"* ("Gravity Rainbow", 1973) були високо оцінені американською критикою. У наступному, написаному після тривалої перерви, романі *"Вайнленд"* ("Vineland", 1990) автор намагається відновити бурхливі шістдесяті з дистанції часу. Останній — *"Мейсон і Діксон"* ("Mason Si Dixon", 1997) інтерпретується як традиційний.

Назва першого роману — *"V"* — неоднозначна. Це і сексуальний символ, і символ Венери, а також ініціал жінки, котра, вірогідно, була матір'ю одного з головних героїв — інтелектуала Стенсіла. Адже з паперів, що залишилися після смерті його батька, відомо, що їхні життєві шляхи неодноразово перехрещувалися. Тож герой відправляється на фантастичні пошуки її слідів, які й відбуваються у різних часових прошарках, у різних сторонах світу і в різних історичних ракурсах. Урешті-решт вдається "реконструювати" образ V з різних жіночих персонажів, один з яких, вмираючи, розпадається... на механічні частини.

Паралельно існує інша лінія, лінія простака Бені Профейна, чиє життя минає в Америці середини XX ст. І якщо перша лінія побудована як мозаїка з пікаресок, через яку показано псевдогероїзм і трагізм людської історії, то друга характеризується точністю реалій, що поєднується з гротеском і фантазією, вона відтворює Америку близькою до її змалювання бітниками, зокрема Дж. Керуаком.

Провідний мотив роману — пошуки особистістю своєї ідентичності. Адже на пошуки V Стенсіла штовхає палке бажання віднайти власне коріння, свій генетичний код. Мотив визначення стрижня людської особистості звучить у багатьох трагікомічних сценах роману, пов'язаних, зазвичай, із Бені Профейном. Це, скажімо, його дружба з Роботами або епізод, коли приятелька Бена звертається до хірурга з проханням змінити форму її носа... Власне, пошукам сутності особистості відведено об'ємний простір, у якому передається американське mid-century. Але час від часу на поверхню проступає інший пласт реальності — трагічні минулі часи депресії, долі убогих, безробітних, злиденних. Слід зазначити, що тональність оповіді в цих епізодах значно м'якша, делікатніша, більш гуманна.

У романі *"Продається лот 49"* дія також відбувається в Америці середини XX ст., і реальні прикмети часу описано детально: індустріалізація, омасовлення, наркоманія... Едіпа Маас — героїня цього роману — після смерті свого колишнього коханця має стати розпорядником його спадщини, а отже, змушена вивчити його майнові справи. Зовсім несподівано для себе вона виявляє, що небіжчик володів якоюсь незвичайною

поштовою організацією, коріння якої проростає з європейського середньовічного ґрунту. Перебазувавшись у сучасну Америку, вона перетворилась на неофіційну службу психологічної допомоги. Отже, оповідь, у якій гротескно, фрагментарно, мозаїчно відтворюється картина Америки середини XX ст., поєднується з аксесуарами роману таємниць і жахів. Із хаосу, із нагромадження жахливих і загадкових подій вибудовується образ Америки поодиноких, потерпаючих від самотності людей, де психоаналітик так само необхідний, як і дантист, де лише параноїки здатні до спілкування, де служба рятування від самогубства вкрай необхідна. У порівнянні з такою реальністю готичні жахи, що насичують шекспірівську п'єсу, яку дивиться Едіпа на сцені театру, видаються дещо шаржованими дитячими пригодами. Автор проводить свою інфантильну героїню (жіночий варіант "невинного Адама") в пошуках засобів комунікації через сторіччя, через усю історію європейської цивілізації і виявляє єдиний можливий вид комунікації — параною.

Параноя — душевна хвороба. Нею П. "обдаровує" своїх героїв, яких не задовольняє конформістське існування. Тільки душевно хворі люди зберігають здатність до спілкування, людська комунікабельність у сучасному світі невідворотно тяжіє до ентропії.

Третій роман П. *"Веселка земного тяжіння"* (або *"Райдуга гравітації"*) обіймає великий період реальної світової історії. Це часи американської Великої депресії (ретроспективно), становлення фашизму в Німеччині, Друга світова війна і повоєнна Німеччина... Оглядач "Нью-Йоркера" так характеризував цей роман на момент його виходу в світ: "Мальовничий пригодницький апокаліптичний роман абсурду, який створює складну алегоричну ситуацію, щоби передати ускладненість сучасного життя. Його тема — це, власне, короткий термін занепаду Заходу — від осені 1944 р. до осені 1945 р. Але фактично він описує все наше століття, починаючи від причин Першої світової війни і закінчуючи фінальною катастрофою, яка загрожує нам сьогодні. Крім того, роман передає сучасну тенденцію, за якої людина скоряється витворам власного розуму і самовихваляючим приписам машин. Роман також змальовує параною такого підкорення, втлумачену людям, коли їхня манія переслідування вже переростає у реальність і, ніби насміхаючись, знищує їх". І далі коментує роман: "Автор намагається приховати інтелектуальну зверхність за довгою низкою блискучих інтернаціональних сцен, які не навчають, а швидше розважають читача. Різні види клоунства сучасної людини — на війні, в сексі, в ускладненій заплутаній комунікації — це зовнішній сюжет роману, за яким прихований похмурий смисл, проте навіть цього блюзнірства досить, щоби зробити книгу цікавою".

Складна книга має й інші рівні зображення. Здається, ніхто з американських письменників не зображував Другу світову війну як боротьбу за перерозподіл сфер економічного впливу. "Не забувайте, — каже одна з героїнь, — що справжня війна — це купівля і продаж". Першої повоєнної осені полковник-бізнесмен зізнається: "Німецько-японська історія була лише однією сюрреалістичною версією справжньої війни". Він же говорить і про те, що війна, яка ведеться за профіт, ніколи не закінчується — змінюються лише форми її ведення, а мільйони людських жертв — це тільки засіб наживи. Отже, багато реалій доби зображено точно і переконливо, але густе й ускладнене пародіювання, тотальна іронія авторської позиції, травестування призводять до того, що абсолютно все піддається сумніву й осміюванню: люди, події, історія, соціальні системи.

Провідна сюжетна нитка тримається на... павловській теорії умовних рефлексів. Герой *"Веселки земного тяжіння"* Слотроп з дитинства став піддослідним хіміків і психіатрів (під час депресії доведені до відчаю батьки змушені були продати вченим дозвіл на формування сексуальних інстинктів хлопця залежно від траєкторій руху ракет "Фау-11"). Таким чином, вже сама науково-фантастична першооснова роману прокреслює тему надзвичайної ваги: характер взаємин особистості та системи, при якому індивідуум виявляється органічно залежним від волі інших, стає просто-таки вписаним, вмонтованим у технічний комплекс. Автор проводить героя крізь величезну кількість різноманітних пригод, авантюр, акцій, участю в яких Слотроп намагається звільнитися, вийти за межі запрограмованої ролі. Він активно пересувається в просторі (дія відбувається у Штатах, Англії, Франції, Німеччині, радянському Казахстані, під водою і над землею), намагається змінити не лише документи, а й ім'я, образ, ховаючись під маскою свині. (Свиня — постійний пінчонівський образ міщанства). Усі зусилля виявляються марними. Письменник проводить протагоніста через концентраційні табори, лабораторії хіміків, нарешті вміщує в Зону. Зона — то місце особливе. Перш за все тому, що тут виготовляють ті самі "Фау-11", до яких прив'язаний Слотроп, тобто виробляють смерть. Вона й зображується як самий центр, сутність фашистської Німеччини: адже її розташовано на стародавніх німецьких землях; навіть схема розташування печер, де побудовано заводи, за своїм малюнком на плані відповідає символам і обслуговують Зону представники африканського племені, що проживало в німецьких колоніях. І тут включається ще одна тема, суттєва для П.,

яку свого часу активно експлуатували фашисти. Це тема цивілізації і варварства. Якшо фашисти прославляли вітальність германської раси, яка ще не втратила життєвого потенціалу (не зманіжена цивілізацією), то П., травестуючи ці постулати, зображує колонії як місце, де "біла людина", знявши машкару "цивілізаційності", стає нарешті сама собою — тим дикуном, яким її зробила природа, на відміну від очікуваної Ф. Ніцше "надлюдини". У такій своїй іпостасі нецивілізована людина здатна тільки сіяти смерть ("Фау-11").

Провівши Слотропа крізь Армію, Зону, письменник дає йому змогу потрапити в коло безпосередніх винуватців війни — промислових магнатів. Остання частина книги називається "Сила, яка протидіє". "Їм" — світу організованого бізнесу — П. протиставляє "нас" — індивідуумів, котрі захищають себе. Але марно. У кінці роману загинув не тільки Слотроп. Вибух ракети, яка потрапляє в кінотеатр у Лос-Анджелесі, де "прив'язаний" до неї герой дивиться фільм, означає катастрофу масштабнішу, символізує загибель усієї цивілізації, зникнення світу, який дійшов своєї межі, — ентропію.

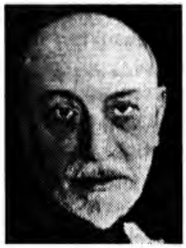
Безумовно, у такому потрактуванні є певна однозначність, визначеність, яка не характерна ані для авторського почерку П., ані для постмодернізму як такого. Хоча б тому, що й сама особистість зображується плинною, позбавленою стрижня, протеїстичною, органічно прив'язаною до системи. Проте безсумнівною прикметою лишається рух до загибелі, виродження такого "систематизованого" суспільства, в якому деіндивідуалізація знімає, знищує саме джерело руху — "різницю температур" — рух до ентропії. Під ентропією П. має на увазі неминучість загибелі західної цивілізації, якщо вона (будучи цілковито залежною від технократії, засобів масової інформації, бюрократії, підкорившись інтересам бізнесу і зробивши своїм кумиром споживацтво) прямує до виродження особистості, стала антигуманною, а тому, на думку П., приречена на загибель разом з усім людством. Саме це віщує апокаліптичний фінал *"Веселки земного тяжіння"*, коли до Лос-Анджелеса неухильно наближається балістична ракета.

Романи П. надзвичайно складні і за задумом, і за сюжетом, і за композицією. Вони перенасичені технічною інформацією, сповнені філософськими роздумами, літературними ремінісценціями та історичними алюзіями, густо забарвлені іронією. Оповідь у П. фрагментарна, у нього все примхливе та нестійке, персонажі вільно переміщуються у часі та просторі, не завжди навіть можна встановити окремі асоціативні зв'язки між протагоністами і сюжетними лініями, особистість зображується плинною, позбавленою стрижня.

Тв.: Укр. пер. — Ентропія // Вікно в світ. — 1999. — № 5. *Рос. пер.* — Энтропия. К тебе тянусь, о Диван мой, к Тебе... // Ин. л.-ра. — 1996. — № 3; Выкрикивается лот сорок девять. — С.-Петербург, 2000; V. — С.-Петербург, 2000.

Літ.: Зверев А. Энигма. Кузнецов С. Обучение хаосу // Ин. л.-ра. — 1996. — № 3; Лало А.Е. Томас Пинчон и его Америка: Загадки, параллели, культурные конспекты. — Москва, 2001.

Т. Денисова



ПІРАНДЕ́ЛЛО, Луїджі (Pirandello, Luigi – 28.06.1867, Джірдженті (Агрідженто) – 10.12.1936, Рим) — італійський письменник, лауреат Нобелівської премії 1934 р.

Один із найвидатніших письменників Італії XX ст., прозаїк-філософ, реформатор європейського театру, П. народився на Сицилії, у сім'ї процвітаючого підприємця. Змалку у нього проявився талант до літератури, тому після закінчення школи юнак відмовився займатися сімейною справою, а вступив в університет Палермо. Згодом він перевівся спочатку у Римський університет, а потім — у Боннський, який і закінчив у 1891 р. Захистивши дисертацію на тему "Звуки і розвиток звуків у діалектиці Джірдженті" й отримавши диплом філолога, П. повернувся на батьківщину, де почав писати свої перші вірші та критичні статті.

У 1899 р. П. видав поетичну збірку *"Радісний біль"* ("Mal giocondo"), у якій уславив язичницьку повноту життя на противагу християнській покірності. Пізніше він почав писати новели та романи.

У ранній період своєї творчості П. був прибічником веризму (реалістичний напрям в італійській літературі, близький до французького натуралізму) з його увагою до повсякденного життя, до біологічних проявів людини, з прагненням "науково" описувати темні сторони дійсності. Перша збірка новел П. *"Кохання без кохання"* ("Amori senza amore", 1894) написана саме у традиціях веристів. Згодом, через декілька років, П. відійшов від веризму і почав розробляти свій власний літературний стиль, який він пізніше назвав "гуморизмом". Водночас окреслилися головні теми його творчості: порожнеча й абсурдність життя, нікчемність "маленької" людини, ілюзорність існування, неможливість осягнути істину, оскільки вона багатолика та мінлива, як сама людина. Життя людини, як вважав П., — це трагікомедійний спектакль, у якому люди-актори носять маски, що не відповідають їхньому справжньому "Я". Але трагедія в тому, що під маскою немає обличчя:

людина постійно змінюється, вона не тотожна сама собі. Більше того, сприйняття нею себе самої, навіть багатоликої, різниться від сприйняття її навколишніми, бо інші люди можуть зрозуміти в людині тільки те, що їм у ній на дану мить близьке. Саме через те людські зв'язки такі нетривкі й ілюзорні; нереальним є і будь-який факт, оскільки кожен трактує його на свій лад. Отже, у кожного своя правда. Справжньою є лише грубе фізіологічне життя людини. І, навпаки, ілюзія (улюблене слово П.-теоретика) не менш, якщо не більш реальна, ніж дійсність. Виникає те, що П. називає гумором, — гіркий, але холодний відчай спостерігача, котрий бачить протиприродність, здавалось би, природного, нормального існування і неминучість мінливості долі.

Свої погляди на літературу письменник виклав у 1908 р. в есе *"Гумор"* ("L'umorismo") і *"Наука та мистецтво"*. У романі П. *"Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль"* ("Il fu Mattia Pascal", 1904), що приніс письменникові успіх і визнання, його літературний стиль набув викінченості. Головний герой роману Маттіа Паскаль працює у бібліотеці, яку ніхто не відвідує, безтямно читає книжки та прогулюється пляжем. Він одружився з коханкою старого багатія, яку не кохає. У нього вмирають мама, діти. Несподівано Маттіа виграє у рулетку велику суму грошей, і того самого дня знаходять спотворений труп і визнають його тілом Паскаля. Герой радіє від такого несподіваного звільнення від оточення, від себе самого. Він змінює зовнішність, винаймає квартиру у Римі, де в нього закохується дочка власниці. Проте свобода виявляється лише зміною маски. Без паспорта не можна ні заявити про крадіжку, ні оженитися. Найкраще повернутися знову у знайоме життя Маттіа Паскаля. Герой інсценізує самогубство, стаючи двічі "живим трупом", і повертається у своє містечко до звичного існування. Там він і пише мемуари — той самий текст, який читач уже прочитав. Роман схожий на науковий трактат, де кожен розділ, не дуже пов'язаний із попередніми, присвячений аналізу конкретної події. Усі події подані через свідомість героя, вони наче примарні обриси життя, яке неможливо відрізнити від ілюзії.

Починаючи з 1898 р., П. викладав італійську літературу у педагогічному коледжі Рима. Після розорення батька у 1903 р., котрий до цього допомагав сину фінансово, викладання стало для П. основним постійним заробітком. У перше десятиліття XX ст. письменник працював в основному в жанрі малої та великої прози. Але якщо його романи, крім згадуваного, зараз практично невідомі, то завдяки своїм новелам він став відомим усьому світу. За чверть століття П. створив понад 200 новел, що виходили окремими збірками з 1894 до 1919 р. Згодом він об'єднав їх у п'ятитомне видання *"Новели на рік"*, що стало панорамою італійського життя межі століть.

У новелах П. змальовує застиглий світок Сицилії (*"Донна Мімма"* — "Donna Mimma"), заскнілі звичаї та традиції (*"Деякі зобов'язання"* — "Certi obblighi"), лицемірство і нечулість духовенства (*"Щасливці"* — "I fortunati", *"Маленька мадонна"* — "La madonnina", *"Благословення"* — "Benedizione"), жадібність і заздрість селянства (*"Хто заплатить"* — "Chi la paga", *"Дим"* — "Il fumo"). П. найчастіше бере окремий випадок, який підтверджує загальний абсурд життя. Зазвичай, це стан самотності, безглуздий бунт, божевілля, самогубство, смерть. Такий тематичний ряд значною мірою пояснюється особистою драмою письменника: у 1894 р. він одружився, але дружина, котру він палко кохав, збожеволіла, і письменник упродовж багатьох років спостерігав процес розпаду її свідомості. Новели П. — це маленькі напівабсурдні драми зі строгою композицією. Їхній стиль дуже різноманітний: мова точна, сухувата, але трапляються розлогі, розгорнуті фрази, діалог несподівано змінює оповідь; дуже багато не домовлено і залишається у підтексті.

Після Першої світової війни П. виступив як реформатор італійського та світового театру, знехтувавши традиційною формою і висунувши нові філософські теми та проблеми. Після того як була поставлена його перша п'єса *"Якщо це не так..."* (1915), П. став матеріально незалежним і в 1922 р. залишив викладання. У п'єсах драматурга тонкий психологічний аналіз поєднується із сатиричним змалюванням міщанського болота (*"Це так (якщо вам так видається)"* — "Così è (se vi pare)", 1918; *"Шість персонажів у пошуках автора"* — "Sei personaggi in cerca d'autore", 1921), із розвінчуванням т. зв. "порядних" людей (*"По-доброму"* — "Tutto per bene", 1920; *"Оголені вдягаються"* — "Vestire gli ignudi", 1923), бунтом проти загальноприйнятої моралі (*"Поміркуй над цим, Джакоміно!"* — "Pensaci, Giacomino!", 1910; *"Лікарський обов'язок"* — "Il dovere del medico", 1902). У деяких драмах П. подає філософське розкриття трагічного зіткнення "обличчя та маски" (*"Генріх IV"* — "Enrico IV", 1922), ілюзії та дійсності (*"Життя, яке я тобі даю"* — "La vita che ti diedi", 1924; *"Якою ти мене хочеш"* — "Come tu mi vuoi", 1930), вигадки та дійсності (*"Кожен на свій лад"* — "Ciascuno a suo modo", 1924; *"Сьогодні ми імпровізуємо"* — "Questa sera si recita a soggetto", 1930).

У 20-х рр. П. створив цикл п'єс *"Оголені маски"*, на думку багатьох критиків, — вершину своєї

драматургії. У першу чергу критики називають п'єси *"Генріх IV"*, *"Кожен на свій лад"*, *"Нова колонія"*, *"Сьогодні ми імпровізуємо"*. Найзнаменитіша із його п'єс — по суті, маніфест нового театру — *"Шість персонажів у пошуках автора"*. У передмові драматург говорить про те, що хотів показати, як співвідносяться мистецтво та життя, уява та дійсність у процесі творчості, про те, що тільки мистецтво безсмертне.

На сцені актори репетирують іншу п'єсу П. — *"Гра інтересів"*. Тут письменник цитує себе, іронізуючи з власної творчості. Несподівано у зал входять шість персонажів у масках — Тато, Мати, Син, Пасербиця, хлопчик і маленька дівчинка. Усі вони — герої недописаної п'єси і, пристрасно бажаючи реалізуватися, шукають автора. Тато розпочинає розмову з Директором театру про суть театрального мистецтва та його форми, доводячи тезу самого П. про те, що реалістичний "шматок життя" як предмет мистецтва неможливий. Шість персонажів — це наче душі людей, котрі шукають конкретного втілення. Їхній автор якось вигадав сюжет, але не почав писати текст. І ось тепер, перервавши репетицію, персонажі вимагають сценічного втілення їхньої життєвої драми. Вона полягає в тому, що Тато пішов від Матері, оскільки вона кохала іншого. Від нового чоловіка вона народила трьох дітей, але тепер овдовіла і її обсіли злидні. Через те Пасербиця була змушена стати повією, і першим клієнтом дівчини міг стати Тато, але ситуацію виправило втручання Матері. Якщо всю історію персонажі тільки розповідали, то цей епізод вони розігрують на сцені. Причому їхні слова записує Суфлер, а актори відразу розпочинають репетицію, але на свій лад, з іншими інтонаціями та жестами, від чого персонажі шаленіють, — це ж бо було їхнє життя! Потім вони продовжують розповідати свою драму. Тато, покаявшись, забирає всіх до себе, але тоді обурюється Син, у дитинстві залишений Матір'ю. Усі з'ясовують мотиви власних вчинків, і виявляється, що кожний факт можна тлумачити порізному. Тато покинув Матір зі шляхетних міркувань, щоби зробити щасливими двох люблячих людей, котрі його, до речі, ненавиділи. Натомість Мати впевнена, що він її просто хотів позбутися. Пасербиця мститься Татові, вважаючи його винуватцем свого падіння, але Тато своє хвилинне плотське бажання не вважає гріхом. Конфлікт закінчується тим, що дівчинка потонула у басейні, а хлопчик, побачивши це, застрілився. І Директор, і актори задоволені "розказаною п'єсою", але на їхній жах діти померли по-справжньому. Життя і гра настільки взаємопереплелися, що роз'єднати їх може тільки смерть. Директор, нічого не розуміючи, гасить світло і втікає, а недовтілені чотири персонажі, з-поміж яких двоє вже мертві, продовжують свій фантасмагоричний хід по театрі.

Очевидно, П. перейшов від прози до драматургії тому, що саме принцип перевтілення, що лежить в основі акторської гри, міг найповніше виразити уявлення письменника про багатоликість людини та сплав реального і фантастичного буття, про ілюзію, яка тільки на сцені, під час спектаклю, виявляється реальнішою за саму дійсність.

В основі театру П. — його розуміння життя та людини. Два складники його театру — це інтелектуально-філософська драма й умовний гротескний балаган, а новаторство драматурга полягає в тому, що він відмовився від двох звичних для європейської драматургії речей: розкриття характерів і послідовного розвитку сюжету. П. остаточно замінив реалістичну драму на драму ідей. Багато його прийомів стали основою театральної мови XX ст.

Починаючи з 1923 р., драматург почав сам ставити свої п'єси: заснував Національний художній театр у Римі (для цього йому довелося вступити у фашистську партію). Через п'ять років театр розпався через фінансову скруту. Після цього П. залишив Італію і переїхав жити у Францію, багато подорожував, продовжуючи працювати як драматург і режисер театру.

У 1933 р., на прохання Б. Муссоліні, П. повернувся на батьківщину, а ще через рік отримав Нобелівську премію з літератури "за творчу відвагу та винахідливість у галузі драматичного та сценічного мистецтва". Помер письменник у Римі, залишившись в історії літератури одним із видатних драматургів і новелістів.

Українською мовою твори П. перекладали Г. Бережна, О. Поманська, Л. Танюк, А. Перепадя, В. Чайковський та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — [Поезії] // Всесвіт. — 1987. — № 6; Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль. Оповідання. — К., 1991; Посвист поїзда. Шлюбна ніч: Оповідання. Дурень: Комедія // Всесвіт. — 1998. — № 2. *Рос. пер.* — Новеллы. — Москва, 1958; Пьесы. — Москва, 1960; Избр. проза: В 2 т. — Москва, 1983.

Літ.: Гаккебуш В. Парадокси театру Піранделло // Всесвіт. — 1969. — № 1; Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. — Москва, 1979; Зуккер І.Д. Драматург. концепція Л. Піранделло: Дис. канд. філол. наук. — К., 1977; Молодцова М.М. Луиджи Пиранделло. — Ленинград, 1982; Пахльовська О. Луїджі Піранделло, літописець драми XX століття // Піранделло Л. Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль. Оповідання. — К., 1991; Пахльовська О. Піранделло — драматург оголених масок // Всесвіт. — 1998. — № 2; Реизов Б. Роман Луиджи Пиранделло "Покойный Маттиа Паскаль" // Реизов Б.Г. Из истории европ. литератур. — Ленинград, 1970.

В. Луков



ПЛАВТ, Тіт Макцій (Plautus, Titus Maccius — бл. 250 р. до н.е., Сарсіна (Умбрія) — 184 р. до н.е., Рим) — римський комедіограф.

П. — перший відомий римський письменник, творчість котрого збереглася до наших днів у відносно цілісному обсязі. Відомості про його життя вкрай мізерні. За Варроном, П. був робітником у театрі. Існують припущення, що він став також і актором, адже його друге ім'я "Макцій (Макк)" походило від назви одного з типів-масок ателлани. Припускають також, що, подорожуючи зі своїм мандрівним театром по великій Греції, П. вивчив грецьку мову, а відтак чудово перекладав латиною авторів нової аттичної комедії. Його вважали автором понад двохсот п'єс, проте вчений римлянин Варрон визнав справді плавтівськими лише двадцять одну з них. Двадцять п'єс П. збереглися повністю або майже повністю, а одна — у фрагментах. Забуті упродовж багатьох століть тексти П. за доби Ренесансу знову стали популярними. Щоправда, переписувачі та коментатори, погано розуміючи складну, ще докласичну латину П., у процесі відтворення його п'єс припустилися багатьох спотворень і помилок текстологічного плану. Лише у XIX ст. завдяки самовідданій багаторічній праці німецького плавтознавця Ф. Рітчля комедії П. були належно реконструйовані та перевидані з науковим коментарем.

Комедії П. разом із п'єсами Невія, Еннія, Теренція є однією із ланок, що поєднує давньогрецьку і римську літератури, характерним явищем епохи еллінізму, позначеної інтенсивним поглибленням міжнаціональних культурних взаємозв'язків, міжмовних контактів тощо. Завдяки творчості таких письменників, як П., література Стародавнього Риму стала на шлях прискореного розвитку, перейшла з архаїчного періоду в елліністичний і таким робом сягнула — у перспективі — загальноєвропейського та світового рівнів. Недарма ж творчістю П. цікавилися Ф. Рабле і В. Шекспір, Мольєр і Дж. Драйден, Ґ.Е. Лессінг і Г. фон Клейст.

Усі комедії П., що дійшли до наших днів, є перекладами і переробками п'єс Менандра, Філемона, Дифіла, Демофіла та, можливо, інших майстрів нової аттичної комедії IV–III ст. до н. е. Але з огляду на те, що їхні тексти,назагал, не збереглися, за винятком небагатьох творів Менандра, то тепер важко судити про принципи П. — перекладача, про те, як він "контамінував", тобто комбінував у своїх перекладах-переробках відомі йому зразки грецької драми. Можна припустити, що здебільшого П. доволі точно відтворював сюжетні колізії п'єси-оригіналу та спільне стильове забарвлення тієї чи іншої ролі-типу, адже така спільність випливала з усієї поетики античного мистецтва. Принаймні вчені, що намагаються за фрагментами реконструювати тексти нової аттичної комедії, використовують з цією метою і п'єси П. та Теренція.

Проте П. охоче "романізував" свої комедії, подаючи у них яскраві деталі, реалії римського республіканського побуту і соціального устрою епохи другої Пунічної війни. Хоча дія його п'єс розгортається, як правило, у грецьких містах (в Афінах, Ефесі тощо), а персонажі мають грецькі імена чи прізвиська, проте живуть ці герої за римськими законами, судяться у римських посадовців — едилів і преторів, очікують рішення римських народних зборів — центурійних коміцій, не кажучи вже про те, що вшановують вони римських богів — Юпітера, Венеру, Марса, смакують римськими стравами, поділяють римські забобони. Ця греко-римська суміш у "місцевому колориті" комедій П. разом з елементами греко-латинського білінгвізму в їхньому стилі збагачують карнавально-ігрову стихію цих п'єс, утворюючи своєрідний умовно-правдоподібний комічний хронотоп, у якому чуже для тогочасного масового римського глядача грецьке життєве середовище раз по раз обертається близькими римлянам реаліями.

Жанрова природа комедій П. багатокомпонентна і динамічна: з одного боку, вони акумулюють понад двохсотрічний досвід аттичної нової комедії, а з іншого — драматург своєю творчістю накреслює ті кардинальні шляхи, якими, починаючи з XV ст., розвиватиметься європейська драматургія (класицизм, реалізм, сентименталізм, "епічний театр"). Крім нової комедії, П. тією чи іншою мірою спирався і на досвід трагедії Еврипіда, "старої" комедії Арістофана, "середньої" комедії, а також архаїчного італійського народного театру (ателлана, міми, фліаки з їхньою сатирою і цирковою буфонадою). Усі ці впливи, у свою чергу, поєднувалися з ритуально-міфологічною стихією сезонних і обрядових ігор — Великих Римських, Мегалесійських, тріумфальних та ін. Результатом стало виникнення особливого жанру "комедії паліати" (від лат. pallium — "плащ"), яка у театрі П. була синтетичним видовищем, що увібрало власне комедію, фарс, пантоміму, своєрідну подобу оперети (гра на флейті у перервах між актами, арії-"кантики" персонажів у процесі розвитку дії).

Талант П. виявляється і в тому, що він, будучи скутим багатьма жанровими канонами, водночас гнучко ними маніпулює. Відтак у його творчому доробку є й "висока" комедія *"Амфітріон"* ("Amphitruo"), що нагадує твори Арістофана, з участю у дії богів, Юпітера та Меркурія.

Або комедія *“Полонені”* (“Captivi”), що переросла у сентиментальну мелодраму, і цим особливо приваблювала Ґ.Е. Лессінґа.

Не всі п’єси П. однаково захопливі, позаяк автор мало переймався композиційною стрункістю своїх творів, а іноді недбало обходився навіть із сюжетами. Зокрема, доволі непереконливою видається мотивація фіналу комедії *“Стих”* (“Stichus”). Зате П. за допомогою низки оригінальних прийомів сягнув досконалості у вираженні ігрової стихії античної комедії. Передусім його майстерність виявляється у прологах та фіналах п’єс, які формують особливе театралізоване обрамлення твору, орієнтуючи глядача на сприйняття спектаклю як святкового видовища. Це веселе дійство відбувається за заздалегідь відомими правилами: глядачі одразу ж дізнаються про сюжет комедії, отримують деяку інформацію про акторів, а також настанови щодо того, як поводитися під час спектаклю. Руйнуючи услід за Арістофаном ілюзію сценічної правдоподібності (яка й так була дуже умовною), П. регулярно подає у текстах своїх п’єс зауваження про їхню жанрову природу, залучаючи таким чином публіку до обговорення проблем театрального мистецтва. Так, у пролозі і фіналі *“Полонених”* підкреслюється “пристойність” цієї комедії — “для чистих звичаїв наша п’єса створена”, а її мета полягає в тому, щоби “добрий став ще ліпшим”. Персонажі П. раз по раз звертаються до глядачів, зосереджуючи їхню увагу на питаннях жанру, стилю, сценічних типів. Раб Траніон, звертаючись до старого Феопропіда, каже:

Коли ж бо із Дифілом ти
Або із Філемоном дружиш,
то розкажи їм це все,
Як над тобою дотепно позбиткувався
твій раб.
Добрі сюжети даси їм для нової комедії.
(“Домовик”)

Тут гумор П. стає особливо віртуозним і багаторівневим: він віддає належне своїм талановитим попередникам, п’єси яких перекладав і яких на той час уже не було серед живих. Проте у тексті комедії вони живуть і виступають колегами-суперниками римського драматурга.

Оскільки глядач і читач заздалегідь знають сюжет будь-якої п’єси П., то їхній інтерес зосереджується на деталях дії та розвитку образів. Інтрига набуває самодостатнього характеру, вона цікава саме як гра, як процес гри, адже її успішний фінал визначився ще на самісінькому початку комедії. Так, у п’єсі *“Псевдол”* (“Pseudolus”) головному персонажеві ще у першому акті кажуть: “Ігри свої оголошуй”, висловлюючи бажання помилуватися його “виставою”, проте Псевдол, звертаючись до публіки, відповідає:

Я вас усіх підозрюю в підозрі,
Що подвигами я лише бундючився,
Щоб вас розважити і п’єсу цю завершити.

Ця самоцінна сюжетна гра-інтрига, яка завжди закінчується перемогою добра (поєднанням закоханих, покаранням злочинців тощо), ґрунтується на архаїчному ритуалі смерті-воскресіння богів, який циклічно відтворюється у міфології.

Талант П. виявився у тому, що він зумів віднайти рівновагу між казково-міфологічною умовністю традиційної низки типів-масок (“парасит”-нахлібник, спритний раб, старий скнара, гетера, закоханий юнак, хвалькуватий воїн) і поширених сюжетів (конфлікт батьків і дітей, викрадення, підміна, двійництво, “qui pro quo”, упізнавання, порятунок), з одного боку, та реалістичною життєподібністю, правдивістю деталей, що обумовили соціальну конкретність його типів і навіть сформували елементи психологічного аналізу, — з іншого. Так, численні раби-інтригани з комедій П. (можна припустити, що автор грав ці ролі на сцені з особливою втіхою) схожі на реальних римських рабів — вони хоч і побоюються суворого покарання, проте ніколи не знехтують нагодою обдурити своїх господарів. Водночас в образах рабів виразно простежуються риси циркових блазнів, “рудих” клоунів. У їхньому вигляді є щось і від демонів плодючості та багатства — велике черево, червоне обличчя, схильність до пиятики тощо. Врешті-решт, П. прямо називає їх “богами”, божествами щастя, талану (Леонід у комедії *“Віслюки”*, Ерґасіл у *“Полонених”*). Драматург розмірковує про мінливість долі, завдяки якій вільні громадяни іноді стають рабами і знову можуть здобути волю, а “парасит” Куркуліон (грецькою — “борошняний черв’як”) на хвилі піднесення навіть кидає виклик господарям: “Нема тепер таких багатих, які б могли мене спинити” (*“Куркуліон”* — “Curculio”).

Елементи психологічного самоаналізу героя виразно простежуються у монолозі юнака Філолахета з першого акту *“Домовика”* (“Mostellaria”), у якому персонаж майже по-гамлетівськи намагається осмислити свій внутрішній світ і робить невтішний висновок: “А тепер уже ніщо я, і сам у цьому винен”.

Майстерність П. виявилася і в його стилі, якому притаманні гротескне поєднання вишуканості і брутальності, проникливого ліризму, мелодійності і балаганного блазнювання, невибагливих дотепів. Мова письменника то вкрай проста, то сповнена кумедних каламбурів, у яких обігруються різні значення слів, насичена ущипливими гіперболами або комічно-лагідними літотами. Комедії П. стали одним із головних джерел вивчення т. зв. “вульгарної” латини, від якої походять усі романські мови.

Важливою особливістю стилю П. є поліритмія його вірша, гнучке чергування шестистопних ямбів із восьмистопними, анапестів із трохеями, кретиками, бакхіями тощо.

Потужний вплив П. на європейське мистецтво простежується за багатьма напрямами. У нього запозичували сюжети багато талановитих драматургів, його персонажі-типи хвалькуватого воїна, раба-помічника, якісно змінюючись, продовжують упродовж століть жити на сцені та в літературі.

Українською мовою комедії П. перекладав Ф. Самоненко.

Тв.: Укр. пер. — Близнята. Хвальковитий воїн. Скарб // Ант. л.-ра: Хрестоматія. — Київ, 1968. *Рос. пер.* — Избр. комедии. — Москва, 1967.

Літ.: Савельева Л.И. Приемы комизма у Плавта. – Казань, 1963; Blänsdorf J. Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus. — Wiesbaden, 1967; Braun L. Die Cantica des Plautus. — Göttingen, 1970; Die Römische Komödie: Plautus und Terenz. — Darmstadt, 1973; Schaaf L. Der Miles gloriosus des Plautus und sein griechisches Original: Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage. — München, 1977; Segal E. Roman laughter. The comedy of Plautus. — Cambridge (Mass.), 1970.

В. Вахрушев



ПЛАТ, Сільвія (Plath, Sylvia — 27.10.1932, Бостон, шт. Массачусетс — 11.02. 1963, Лондон) — американська поетеса.

Усі розмови про П. починаються з констатації того, що творчість поетеси тісно пов'язана з її біографією і відзначається перш за все певною сповідальністю та рефлексійністю. Великою мірою цьому сприяє не тільки вражаючий біографічний матеріал, а й емотивна насиченість, виразність її поезії. Така оцінка будується, головно, на думках, висловлених у передмові до поезій П. її вчителем Р. Лоуеллом. Дослідники 80-х підкреслюють, що ще важливіше, як видобувала П. персоналістичний міф із простої автобіографії. Висловлюється думка, що за впливом на сучасників її можна порівнювати з Е. Хемінґвеєм у 20-х рр. І вже це свідчить про комунікативну соціальну значущість нею написаного. Йдеться про стрижневі мотиви, невідривні від сутності жіночого єства, водночас зосередженого і на такому природному материнстві, коханні, життєтворенні, і на тих громадських суспільних проявах, що також стають органічними і все більш суголосними феміністським настроям, які посилились у США у 60-х рр.

Життєвий шлях П. був непростим. Її батьки емігрували до США з Німеччини (батько — відомий біолог-ентомолог, дослідник і автор книжок про бджіл) та Австрії (родина матері). Батько викладав у Бостонському університеті, забезпечив дочці щасливе та безхмарне дитинство. Майбутня поетеса була обдарованою, вродливою, інтелектуально розвиненою. Її вірші вперше було опубліковано у "Бостон Санді Ґеральд", коли авторці виповнилося лише 8 років. Саме в цей час помер від прогресуючого діабету батько. Мати, зберігаючи свій статус викладачки німецької мови у Бостоні, переїхала до Велслі, де родина перебувала під патронатом батьків Аурелії Плат.

Подальше навчання Сільвії перетворилося на суцільний тріумф: постійна відмінниця, вона не тільки публікувала свої твори і нотатки в журналах, а й вигравала гранти і премії, які забезпечили їй можливість не лише здобувати престижну освіту, а й виступати певний час у ролі редактора нью-йоркського журналу "Мадемуазель"; згодом Фулбрайтівський грант уможливив її навчання у Кембриджі.

У Кембриджі П. навчалася два роки, подорожувала Європою. У лютому 1956 р. вона зустрілася з Тедом Х'юзом, англійським поетом-лауреатом, чиї вірші справили на неї глибоке враження, знайомство — ще більше. Вона писала брату: "Я читаю поезію, якої ще ніколи не знала; і це прекрасно, тому що тепер я така впевнена в собі і поєднана любов'ю з єдиним у світі чоловіком, котрий вартий мене". У 1956 р. вони побралися. Провели місяць в Іспанії, потім оселилися у Кембриджі, де П. продовжувала навчання, а Т. Х'юз — викладання. У 1957 р. подружжя повернулося у США, де П. викладала англійську у рідному Смітонівському коледжі, а Т. Х'юз вів творчий курс у Массачусетському технологічному. Проте інтенсивна викладацька діяльність не залишала ні часу, ні сил для власної творчості, тому подружжя повернулося в Англію. У 1959 р. у них народилася донька Фріда Ребека, майже одразу вийшла перша збірка віршів П. *"Колос"* ("The Colossus", 1960). Вона розпочала роботу над романом *"Дисгармонія дзвону"*, який вийшов друком у 1963 р. під псевдонімом Вікторія Лукас. Тоді подружжя купило будинок у Девоні, з'явилася друга дитина, син Ніколас Фаррар,— і вони розлучилися, оскільки П. не могла пробачити чоловікові подружніх зрад. Залишившись із двома малюками, П. інтенсивно працювала над наступною збіркою поем *"Аріель"* ("Ariel"), про що повідомляла матері: "Я пишу найкращі вірші у моєму житті, вони зроблять мені ім'я". Слова поетеси виявилися пророчими, проте вона до слави не дожила, вчинивши самогубство у лютому 1963 р. — отруїлася газом.

Дві збірки віршів П. видав згодом Т. Х'юз (*"Перетинаючи води"* — "Crossing the Water", 1971; *"Зимові дерева"* — "Winter Trees", 1971),

а ще через 10 років — *"Вибрані поеми"* ("Collected Poems"); *"Листи додому: Кореспонденції 1950—1963"* ("Letters Home") видала мати поетеси А. Плат. У 1977 р. скомпоновано книгу прози *"Джонні-страх і Біблія снів"* ("Jonny Panic and The Bible of Dreams"). У 1982 р. за редакцією Т. Х'юза і Маккелоу видано щоденники поетеси, але далеко не все, що після неї залишилося, оскільки Т. Х'юз знищив багато паперів, мотивуючи це своїм бажанням уберегти дітей від зайвих моральних травм. Залишилися також і фрагменти двох розпочатих романів.

Отже, життя коротке, блискавичне, з трагічним фіналом, а потім — гучна посмертна слава, у якій неординарність біографії, безумовно, відіграла значну роль. Глибша причина криється в самій творчій спадщині, у віршах цієї непересічної поетеси.

Її поезія позбавлена однозначності. Кожний поетичний засіб, прийом, хід — полісемантичні. Кілька віршів присвячено бджолам (адже батько був усесвітньо відомим знавцем цих прекрасних комах), наприклад, *"Прибуття скриньки з бджолами"*. І буденний, реалістично описаний процес набуває багатозначності, не втрачаючи свого первинного прямого значення: бджоли стають символами таких віддалених від їхнього існування речей і явищ, як становище рабів, яких перевозили в трюмах пароплавів, або збудженого натовпу, позбавленого індивідуальних голосів.

У віршах П. вражає сила та виразність емоцій, вир глибинних пристрастей, у якому персональне злите з зовнішнім світом, а точніше — індивідуальність постає, вирізняється, висловлюється на весь голос як духовна матерія, зіткана із зовнішнього та внутрішнього світів, що їх просто не можна розділити, розірвати, роз'єднати. І це трагічне злиття відбувається у глибинах підсвідомого, яке — саме внаслідок творчого процесу — стає для читача набутком його раціонально-чуттєвого сприйняття.

Природа, материнство, біблійний світ — органічні сфери поетеси, де поєднано високе і низьке, профанне і сакральне, метафора, що матеріалізується, і констатація об'єктивного, що переростає у символ. Принесені в лікарню тюльпани (*"Тюльпани"*, 1961), що, на відміну від численних байдужих, вбраних у безбарвне біле сестер, спостерігають за хворою, а їхня червоність промовляє до ран, суголосна їм. І саме вони, живі яскраві квіти, змінюють атмосферу навколо хворої, від них теплішають стіни. І вода, яку вона п'є, набирає смаку, стає теплою і солоною, як море, і тече з такої далекої країни, як здоров'я... Сік чорниць (*"Чорниці"*, 1961) — то їхня кров, що зволожує пальці та породжує з ними непрошене кревне сестринство. Місяць — батько ліричної героїні (*"Місяць і ялинка"*, 1961), хмари розквітають блакитно й містично обабіч облич зірок, а трава залишає на її ногах власну тугу — так, ніби вона є Богом.

Її материнство — сучасне й одвічне, однаково зриме, відчутне і в сучасному інтер'єрі ("Любов тебе, немов годинничка товстого й золотого накрутила" — *"Ранкова пісня"*, пер. О. Мокровольського), і в атмосфері біблійній:

> Абстрактні поняття ширяють у просторі, мов
> тоскні янголи:
> Ніс або око здалися б нестерпно вульгарними
> На безтілесно зяючих овалах їхніх парсун.
>
> Їх осяйна білина нетутешня — її порівняти годі
> Із снігом, з випраною білизною
> чи з будь-чим таким земним.
> Ні, вони, безумовно, реальні — Добро. Істина.
>
> Чисті й корисні, неначе вода переварена,
> Нечуственні, наче таблиця множення.
> А моя доця знай собі усміхається.
>
> Вона в цьому світі лише півроку, але вже може
> Колисатись між них чотирьох, як у ковдрі,
> за кінці підвішеній:
> Масивне поняття зла, що чатує при ліжечку,
>
> Важить далеко менше, ніж біль у животику,
> Любов — то зовсім не теорія, а мама і молочко.
> Бідні паперові небожителі пішли
> не за тою зорею.
>
> Їм би до колиски якого-небудь Платона
> з ліхтарнею в лобі.
> Хай би потрясали його душу своїми чеснотами.
> Але яка ж би то дівчина розквітла в такій
> компанії?
> (*"Волхви"*, пер. О. Забужко)

Отже, сакральне і профанне пов'язано на якихось незвіданих (мабуть, архетипних) глибинах, там, де так само пов'язуються пафос та іронія, буття і смерть, життєдайність материнства і смерть-воскресіння...

"Жінка-Лазар" — один із хрестоматійних віршів П., бо в ньому можна вважати сконцентрованою її міфопоетику. З одного боку, він ніби сповідальний, бо в основу покладено суто автобіографічні факти, про які авторка щиро повідомляє, запрошуючи до обговорення читача. Йдеться про дуже болючу для П. тему самогубства. Адже вперше вона спробувала накласти на себе руки ще замолоду, під час навчання у коледжі, коли, здавалося б, її самореалізація здобувала громадське визнання, життя йшло до процвітання та благополуччя. Тоді дівчину врятували, і після психотерапії та лікування електрошоком вона повернулася до навчання і творчого життя. Була ще одна подібна

спроба. Третя стала останньою, і *"Жінку-Лазар"* ("Lady Lazarus", 1962) написано, мабуть, незадовго до неї. Смерть — одна із центральних тем поетеси.

Вмирати —
Це мистецтво, як і все інше.
Я вмираю винятково добре.
Я вмираю — аж гай шумить.
Я вмираю по-справжньому, не на мить.
Мабуть, ви б сказали, це покликання в мене.
(Пер. О. Мокровольського)

Постала з небуття лірична героїня приходить до тями, вдивляється в себе ("Що за нісенітниця — // Розпадатися кожні десять років..."), дивиться на себе збоку ("Юрба, хрумкаючи арахіс, // Штовхається, щоб побачити, // Як розкутують мені руки й ноги — // Великий стриптиз"), дивиться очима лікарів ("Я ваш опус, // Ваша коштовна // чистого золота дитина")... Тут немає згадок про щось у минулому, що викликало трагічний вчинок. Але є обстановка, атмосфера розіп'ятої чуттєвості, в якій не може існувати тонка натура.

Далі у свідомості героїні відбуваються перетворення, до яких долучається і читач:

Так, так, гер Доктор.
Так, гер Ворог.

І смерть стає невідворотною, особистісний персональний акт вливається в загальнолюдську трагедію Другої світової війни, коли люди палають у печах, перетворюючись у "брусочок мила". Цей прийом перетворення персонального на загальнолюдське — один із провідних, вражаючих у поетиці П., що перетворює її візіонерство, певне пророцтво на сповідальність у високому сенсі слова.

Один із найоригінальніших творів *"Тато"* ("Daddy"), який містить, здається, чи не всі мотиви-привиди, що мучили душу поетеси. І тут повна імітація сповідальності, через яку врешті-решт і пробивається найщиріша правда душі. У виступі на Бі-Бі-Сі П. представляла поему *"Тато"* як контроверзійну сповідальній, як "структуровану поезію". Це поема, розказана дівчиною з комплексом Електри. Її батько помер, а вона вважала його Богом. Стосунки ускладнені також тим, що батько був нацистом, а в матері, мабуть, є єврейська кров. "У доньці ці два потоки зустрічаються і паралізують один одного — вона має розіграти невеличку жахливу алегорію, аби звільнитися від цього".

Стрижневий момент поеми — любов-ненависть доньки до померлого батька, під владою якого вона почувається скутою все життя:

Чорний черевику, що в нього я,
Неначе хвора й бліда нога,
Тридцять років була закута,
Заціпеніла, не годна дихнути.
(Пер. О. Забужко)

З плином твору виявляється, що йдеться не про особисті відносини, і навіть не про розрив поколінь, а про органічне перехрещення історії загальнолюдської, суспільно-політичної й екзистенціальної. Адже для ліричної героїні батько-німець ("Дуже рівненько підстрижені вусики,// Арійські очі, яскраво-сині") з пересічного польського містечка (так само, як і батько самої поетеси) ідентифікується з Фашистом, слугує узагальненим образом фашизму (і це все не збігається з родинними обставинами, але передає ту духовну атмосферу, в якій виросла П. і де суб'єктивно переживали провину фашизму).

З клубка відносин висотуються нові нитки: адже йдеться не лише про пригнічування душі батьківським авторитетом, фашистським антисемітизмом, а ширше — антигуманністю. Ще одна нитка в заплутаному вузлі відносин, що з нього не може визволитися героїня — "чоловік у чорному, котрий розгриз навпіл // Моє червоне серденько" — стосунки чоловічо-жіночі. І на цьому гендерному мотиві варто зупинитися детальніше, бо саме він веде у сокровенну поетичну скарбницю П.

Ускладнене ставлення до батька ніби продовжується, розвивається у взаєминах із чоловіком ("Тед ... (замінник) заступник мого батька", — пише вона у щоденнику). У заміжжі жінка (як це й годиться за природою) шукала опори, прихистку. Жінка-поетеса воліла мати за чоловіка генія, колоса чи Бога (це з щоденника), при тому сучасна жінка-поетеса сама прагнула бути генієм, колосом, Богом.

Спочатку Т. Х'юз і сприймався як Бог, чоловік-творець, поет-домінант, основа маскулінної культури, яку філолог П. знала достатньо: адже всі її студії, читані нею курси базувалися на чоловічій творчості: Н. Готорн, Г. Мелвілл, Г. Джеймс, В. Б. Єйтс, Т. С. Еліот, В. Х. Оден, А. Ренсом, Е. Камінгс, Е. По, А. Стрінберг, Дж. Джойс, Ф. Достоєвський... І лише дві жіночі постаті — М. Мур та Е. Бішоп. Х'юз надихнув її на глибше ознайомлення з творчістю В. Шекспіра. Її наставниця студентських років Д. Крук згадувала, що кожен прочитаний текст ставав для П. інтимно близьким, вона пропускала його крізь себе. Сама ж поетеса розглядала голос як категорію, у яку її тіло переходить через мову, створюючи у вербальній формі іншу особистість.

Отже, особисте життя, "я" в усій його повноті, зокрема, в жіночій іпостасі, зливалися воєдино на рівні свідомості та підсвідомості, утворювали ядро, фундамент, підґрунтя життя. Це надавало незвичайних обертонів, надзвичайного напруження подружньому співіснуванню, перетворювало його для жінки на постійне від-

стоювання і відновлення себе, свого “я”, своєї роздвоєної жіночої поетичної сутності у слові та образі. Підтримки своїй жіночій поетичності П. шукала у спорідненій душі, у своєрідного прототипа — Е. Дікінсон. І ще один феміністичний попередник — В. Вулф. Саме в неї П. хотіла навчитися передавати “плазму життя”. Більше того, В. Вулф і Д.Г. Лоуренс стали ніби повноправними членами родини поетів: Лоуренс — улюблений автор Х'юза, викликав велику зацікавленість П. саме своєю чоловічою характерністю світосприйняття, В. Вулф — жіночим проникненням у сутність життя. Ця дуальність — прийняти чоловіка-домінанта і зреалізувати власне “я” — пронизує поезію, слово, образ, надає їй неослабного напруження, трагічності, заворожує читача, відображається у компонентах поетичного стилю (дзеркала роздвоєних персонажів, інтерес до двійників, зокрема Достоєвського, до дуалізму Т. Манна, епіграм Ф. Ніцше). В одній зі своїх студентських робіт *“Адвокат диявола”* вона зізнавалася, що конфлікти і дихотомії Достоєвського відлунюють в її голові, в іншій роботі — *“Магічне дзеркало: Вивчення подвійності у двох романах Достоєвського”* вона описує роздвоєність як спробу віднайти ідентичність, як емблему “фундаментальної дуальності людини” і доходить висновку, що роздвоєність не просто висвітлює стан душі героя Достоєвського, а становить зерно його “полемічної філософії”, його світобачення, таке суголосне її власному.

Така філософська насиченість емоційно напруженої поезії сприяє її великому успіху в різноманітної читацької аудиторії.

Українською мовою ряд поезій П. переклали М. Тарнавська, О. Мокровольський і О. Забужко.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Всесвіт. — 1980. — № 9; Тюльпани. Вівці в мряці // Сучасність. — 1980. — № 1; Гриби // Поклик. — К., 1984; [Вірші] // Всесвіт. — 1990. — № 1. *Рос. пер.* — [Вірші] // Новый мир. — 1973. — № 10; [Вірші] // Ин. л.-ра. — 1974. — № 1; Стихи. — Москва, 2000; Под стеклянным колпаком. — С.-Петербург, 2000.

Літ.: Зверев А. Сильвия Плат // Писатели США. — Москва, 1990; Забужко О. Незгасний маків цвіт // Зар. л.-ра. — 1997. — № 8; Шахова К. Причетність // Всесвіт. — 1980. — № 9.

Т. Денисова



ПЛАТО́Н (427 р. до н. е., Егіна — 347 р. до н.е., Афіни) — давньогрецький письменник-філософ.

Біографічні відомості, які можна здобути з античних джерел, значною мірою видаються легендарними. По батьковій лінії П. — далекий нащадок останнього аттичного царя Кодра, по материнській — видатного афінського законодавця VI ст. до н. е. Солона. Справжнє ім'я філософа — Арістокл, а Платон — це прізвисько, що означає “широкий”. Гадають, що так філософа прозвали за широке чоло та плечисту статуру. Замолоду П. займався гімнастикою та боротьбою, брав участь у кінних перегонах і навіть здобув перемогу на Істмійських іграх. Він також цікавився музикою, живописом та поезією, писав епіграми, дифірамби, елегії, комедії та трагедії, наслідуючи філософа та комедіографа Епіхарма (VI—V ст. до н. е.). Поетична спадщина П. майже не збереглася, за винятком 25 епіграм (щоправда, деякі дослідники заперечують, що П. був автором цих творів). Проте можна з певністю сказати, що поетичні студії справили значний вплив на становлення стилю прози П.

Філософські переконання П. сформувалися під впливом відомих тогочасних філософів та філософських шкіл. Це Геракліт, Парменід, піфагорейці, Демокріт, софісти, Кратіл. Згодом Арістотель писав у своїй “Метафізиці”: “Замолоду зазнавши впливу Кратіла та Гераклітових поглядів, згідно з якими все, що є предметом чуттєвого сприйняття, постійно тече, а знання про нього не існує, Платон і надалі дотримувався цих переконань”. Із Сократом П. вперше зустрівся у 407 р. до н. е., і ця зустріч мала революційне значення у його долі. Він відмовився від усіх своїх колишніх уподобань і повністю присвятив себе філософії. Поряд із Сократом П. перебував упродовж восьми років — з 407 до 399 р. до н.е., коли Сократа засудили до страти. Того ж таки року П. залишив Афіни і подався у мандри містами Греції та Сходу з наміром познайомитися з іншими вчителями мудрості. У Мегарах він став учнем Евкліда, у Кірені навчався у математика Феодора, в Італії — у піфагорейців Філолая та Евріта, в Єгипті опановував магію місцевих жерців. Завершальною була подорож в Італію та на Сицилію (389—387 р. до н. е.), як свідчить Плутарх у біографії Біона.

На Сицилії у П. стався конфлікт із сиракузьким тираном Діонісієм Старшим, котрий, відтак, наказав продати філософа у рабство, що буцімто і було зроблено. Проте кіренець Аннікерід одразу ж викупив П. і відпустив його на волю (за іншими свідченнями, це зробив піфагореєць Архіт).

Повернувшись в Афіни, П. придбав у передмісті ділянку землі, на якій ріс невеликий гайок, названий Академією на честь місцевого героя-покровителя Академа. Тут П. заснував власну філософську школу, зберігши за нею назву місцевості, і присвятив їй решту свого життя. Платонівська Академія проіснувала до VI ст. н. е., майже одразу здобувши славу в усьому

античному світі. Найздібнішим її вихованцем ще за життя П. став Арістотель.

Популярність П. змінила і його стосунки з Сицилією. Після смерті Діонісія Старшого новим тираном став його син Діонісій Молодший. Він звернувся до філософа з листом, у якому запросив засновника Академії до Сиракузів нібито для втілення у його державі високих ідеалів платонівської філософії. П. прийняв запрошення, але його сподіванням не судилося здійснитися. Проте Діонісій Молодший втретє покликав філософа на Сицилію (у 361—360 р. до н. е.), та і ця поїздка не принесла П. нічого, крім розчарування. Мислитель жив у період руйнування полісної системи, напередодні епохи еллінізму, що поклала край незалежності грецьких полісів. Рубежем нової епохи вважаються Херонейська битва і конгрес у Коринфі, а ці події відбулися через дев'ять років після смерті П. Політична криза і спроби знайти варіанти виходу з неї позначилися на деяких працях П. та його відвідинах Сицилії.

З ім'ям П. у наш час пов'язують такі твори: промова *"Апологія Сократа"*; 28 діалогів, визнаних автентичними; 11 діалогів, авторство яких остаточно встановити не вдалося; 8 неоригінальних творів; 13 листів (авторство деяких із них також залишається предметом дискусій). Загалом, проблема автентичності та хронології творів П. й досі залишається невирішеною.

О. Лосєв, автор низки досліджень про П., пропонує таку періодизацію творчості філософа:

Ранній період — 90-і рр. IV ст. до н. е.: *"Апологія Сократа"*, *"Крітон"*, *"Євтифрон"*, *"Лахет"*, *"Хармід"*, *"Протагор"*, 1-а книга *"Держави"*. Відтворюється сократівський метод аналізу понять, П. намагається знайти їхню родову сутність. Здебільшого філософ розглядає поняття, пов'язані з полісною етикою (здоровий глузд, дружба, мужність, справедливість).

Перехідний період — 80-і рр. IV ст. до н. е.: *"Горгій"*, *"Менон"*, *"Євтидем"*, *"Кратіл"*, *"Гіппій Менший"*, *"Іон"*, *"Гіппій Більший"*, *"Менексех"* (існують сумніви стосовно того, що П. належать три останні діалоги). Розвивається теорія ідей як певної субстанції, норми, що існує сама по собі, приміром, "сама по собі справедливість". Її можна розглядати в суто логічному аспекті, не враховуючи конкретних у часі подій, які лише більшою чи меншою мірою корелюють з ідеєю справедливості. У цих творах П. розпочинає критику досократівських філософських концепцій.

Зрілий період — 70-80-і рр. IV ст. до н. е. Діалоги цієї пори можна розділити на дві групи. До першої належать *"Федон"*, *"Бенкет"*, *"Федр"* та решта книг *"Держави"*. У них розвивається доктрина самостійно існуючої субстанційної дійсності ідей, які визначають собою всю матеріальну дійсність. Наріжним каменем переконань П. стає вчення про космічну гармонію, космічний розум та душу. Важливу роль відіграє також вчення про душу людини. Розвивається теорія метемпсихозу. Формується політична програма П., його ідеал утопічної держави. У цих діалогах П. досягає найвищої літературної майстерності. До другої групи діалогів зрілого періоду належать *"Теетет"*, *"Парменід"*, *"Софіст"*, *"Політик"*, *"Філеб"*, *"Тімей"* і *"Крітій"*. У цих творах подається детальний аналіз інших філософських шкіл, поглиблюється вчення про державу, на цьому тлі розглядаються різні проблеми матеріального світу.

Пізній період — 50-і рр. IV ст. до н. е. і аж до смерті філософа: *"Закони" і "Післязаконня"* (про авторство *"Післязаконня"* дослідники ще сперечаються). Спостерігається перехід від утопічних теорій держави на дещо реалістичніші позиції.

У жодному із діалогів П. не розвиває своїх гіпотез до повного й остаточного вигляду. Проблеми порушені, питання поставлені, але відповіді на них у різних діалогах постійно коригуються, висвітлюючи проблему частково, а іноді й суперечливо.

Нестатичність форми — дуже важлива жанрова ознака діалогів П. Одні античні коментатори, за свідченням Діогена Лаертського, розділяли діалоги П. на кілька видів і підвидів, а інші, пов'язуючи їх зі сценічною трагедією, — на тетралогії і трилогії. Знаменно, що ніхто не вважав діалоги П. одноманітними. Змалювання народження думки, драматичного пошуку істини, блукання манівцями — ці мотиви притаманні кожному діалогові, пожвавлюють його внутрішню динаміку, змушують автора відмовитися від будь-якого доктринерства. Залишаючи твір відкритим (opera aperta), монологічно незавершеним, культивуючи ці формальні риси у кожному діалозі, автор канонізує відкритість як найголовніший принцип жанру філософського діалогу.

У найдосконаліших з літературного погляду діалогах П. відтворив прецікаві сценки з афінського життя, образи філософів, зокрема Сократа, якому, на думку більшості коментаторів, приписував власні переконання. Сократ у діалогах П. — по суті, новий літературний персонаж, життя якого водночас і трагічне, і героїчне, хоча в текстах немає ні міфологізації, ні героїзації образу. Сократ змальований таким, яким його бачив учень. Автор використовує найрізноманітніші виражальні засоби та стилістичні відтінки: поряд з іронією — піднесений поетичний трагізм *("Федон")*, поряд з пародією — риторичний пафос *("Федр")*. Сократ постає перед очима читача у повсякденному побуті, у колі друзів, учнів, мандрівних софістів, під час бенкету-

симпозію, за містом, перед судом, у в'язниці. Драма його життя відтворена до найменших подробиць. Правдоподібність — провідний спосіб відображення дійсності в діалогах. Це здійснюється на всіх рівнях: від теми та проблем, історичної конкретності персонажів до характеру реплік, деталей, пози, вбрання, умеблювання, пейзажу. Достеменно точно відтворюється сократівський індуктивний метод бесіди, а відтінки збережені так, що іноді видається, ніби діалог відбувається у живому мовленні.

За композицією діалог, як правило, можна поділити на три частини: вступну, основні філософські розмисли і завершення. У вступній частині автор зазвичай описує зустріч учасників бесіди, а на завершення — дещо знижує пафос іронічними зауваженнями. Елементами композиції можуть слугувати вставні епізоди: переказ раніше почутого, розповідь про давніші вчинки, читання запису чужої промови, легенда, міф. Для зображення драматизму боротьби суджень і безвихідних ситуацій П. послуговується прийомом перипетії. Різна стилістична забарвленість промов у діалогах свідчить про видатну риторичну майстерність П. і про значну залежність давньогрецької прози від риторики.

Важливе місце у діалогах посідають міф і міфологічна розповідь. Нерідко форми міфу прибирають філософські міркування *("Теетет", "Горгій")*, дидактичні настанови (міф про посмертні мандри Ера у *"Державі"*). Міф використовується як засіб переконання і впливу на уяву завдяки поетичності картини та її уповні не висвітленої глибини *("Федон")*. П. вдається до реконструювання відомого міфу, до міфотворчості.

Суперечності між філософським уявленням про Космос як Єдиний і Досконалий, заснований на абсолютній гармонії, і нестабільною, антигуманною структурою суспільного ладу стали темою постійних роздумів П., слугували підґрунтям для вчення про ідеальну державу, про виховання молоді задля збереження стабільності держави і навіть самого її існування *("Держава", "Закони")*.

Особлива роль у моделі ідеальної держави належить поезії. Джерелом поетичної творчості, за традицією, що снується від Гомера, П. вважає божественне натхнення, стан, що нагадує екстаз, особливу одержимість музами *("Іон", "Держава", "Закони")*. Саме тому майстерність для поета має вторинне значення. Пізнавальна функція поезії також вторинна. На першому місці — естетичне захоплення, насолода. Для пояснення сутності поезії П. запроваджує поняття про наслідування — "мімесис", запозичивши цей термін з театрального лексикону. Творчість поета є наслідуванням того, що він бачить і відчуває у мить божественного екстазу (знаменитий міф про печеру у *"Державі"*). Сприйняття божественного є індивідуальним процесом. Не завжди однаковим виявляється і духовний злет: музи можуть увести в оману. Саме тому до поезії в ідеальній державі слід ставитися обачно. Що дозволити, а що — ні, повинен вирішувати філософ-критик, який знає закони краси і доцільності. Наприклад, доцільними належить уважати гімни на честь богів і переможців, тому що вони виховують за допомогою ідеальних образів. Натомість пісні Гомера, у яких боги змальовані з людськими вадами, у виховному плані є шкідливими *("Держава")*.

Таким чином, естетика П. своєрідно поєднує суперечливі, з сучасного погляду, поняття: містичний екстаз і практичний дидактизм, гру уяви і реальний досвід. Проте у світогляді П. ці поняття були різними аспектами гармонійної єдності. До того ж, концепція держави у П. підкреслено ідеалізована, утопічна, ілюструє крайні форми. І сказане у *"Державі"* вже в *"Законах"* зазнає корекції, тому що постійний стан філософа — перебування між знанням і незнанням.

Платонізм справив вирішальний вплив на Арістотеля, Плотіна, Порфирія і Прокла, на всю неоплатонічну школу філософії, від якої залежали найвидатніші теологи (Оріген, Авґустин) та філософи (Боецій) Середньовіччя. Філософія П. та неоплатоніків сформувала світогляд ренесансного гуманізму, справила вплив на наступну німецьку філософію, романтизм і модернізм у мистецтві. Александрійський неоплатонік VI ст. н. е., останній з коментаторів П. Олімпіодор розповів легенду про те, що перед смертю П. бачив сон, у якому він начебто перетворився на лебедя і пурхав з дерева на дерево, не даючись до рук жодному птахоловові. Сократик Симмій витлумачив цей сон як свідчення невловності філософії П. для тих, хто намагатиметься її коментувати, тому що твори П., як і твори Гомера, уможливлюють безліч інтерпретацій. У цьому, либонь, і полягає запорука впливу П. на всю філософську, політичну й естетичну думку Європи, яка з огляду на історичну та концептуальну необхідність чимало запозичила з його творчої спадщини.

Українською мовою твори П. перекладали Й. Кобів, Д. Коваль, Т. Лучук, Ю. Мушак, У. Головач.

Тв.: *Укр. пер.* — Діалоги // Всесвіт. — 1992. — № 8; Діалоги. — К., 1999; Держава. — К., 2000. *Рос. пер.* — Избр. диалоги. — Москва, 1965; Сочинения: В 3 т. — Москва, 1968–1972; Диалоги. — Москва, 1986; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1990–1994.

Літ.: Асмус В.Ф. Платон. — Москва, 1975; Асмус В.Ф. Платон: эйдология, эстетика, учение об искусстве //Асмус В.Ф. Историко-филос. этюды. — Москва, 1984; Васильева Т.В. Афинская школа философии:

Филос. язык Платона и Аристотеля. — Москва, 1985; Гусейнов Г.Ч. Драматург. метод Платона. — Москва, 1981; Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — Москва, 1986; Лосев А.Ф. История ант. эстетики. — Москва, 1974. — Т. 3; Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. — Москва, 1977; Нерсесянц В.С. Платон. — Москва, 1984; Панченко Д.В. Платон и Атлантида. — Ленинград, 1990; Платон и его эпоха: К 2400-летию со дня рождения. — Москва, 1979; Шейнман-Топштейн С.Я. Платон и ведийская философия. — Москва, 1978.

А. Зав'ялова



ПЛАТО́НОВ, Андрій Платонович (Платонов, Андрей Платонович, автонім: Климентов — 20.08. 1899, Ямська слобода, на околиці Воронежа — 5.01.1951, Москва) — російський письменник.

Народився у багатодітній родині слюсаря-залізничника. Закінчив кілька класів церковнопарафіяльної та міської шкіл. Сім'я дуже бідувала, Андрій був найстаршим серед десяти дітей, тому з чотирнадцяти років змушений був працювати посильним страхового агентства "Росія". З 1917 р. П. — робітник ливарного цеху вагоноремонтного заводу, потім — учень залізничного політехнікуму, електрифікатор, меліоратор, профспілковий працівник. У 1918 р. П. вступив у залізничний технікум, а наступного року влаштувався журналістом у Новохоперську (впродовж двох років написав понад 200 статей, присвячених різноманітним питанням суспільно-громадського життя).

На цей час припадає початок літературної діяльності П. Він виступав як поет, публіцист, критик, прозаїк. У воронезьких газетах і журналах з'являються статті, присвячені складним соціально-філософським питанням, перші оповідання. У 1921 р. вийшла друком і його публіцистична книга *"Електрифікація"* ("Электрификация").

У 1920 р. П. став делегатом першого Всеросійського з'їзду пролетарських письменників, де представляв Воронезьку письменницьку організацію. Упродовж 1921–1922 рр. П. працював головою Надзвичайної комісії у боротьбі з засухою у Воронезькій губернії. Поетична збірка *"Блакитна глибина"* ("Голубая глубина") та низка фантастичних оповідань: *"Маркун"* ("Маркун"), *"Нащадки сонця"* ("Потомки солнца"), *"Оповідання про багато цікавих речей"* ("Рассказ о многих интересных вещах"), які з'явилися у 1922 р., передаючи подих епохи, захоплення грандіозними проектами планетарних змін на основі науково-технічних досягнень і нових соціальних учень, проте, ще не давали підстав говорити про творчість П. як про помітне явище у російській літературі.

Після закінчення у 1924 р. технікуму П. деякий час (до 1926 р.) працював губернським меліоратором, очолював роботу із електрифікації сільського господарства. П. надзвичайно захоплювався будівництвом і водночас наполегливо продовжував займатися літературою: публікував публіцистичні статті, оповідання та вірші у місцевій пресі. У публіцистиці тих років П. виступає як мрійник-максималіст, борець зі стихійними силами у природі та житті. Водночас, напружені філософсько-етичні пошуки П. тих років (на його формування справили вплив філософські ідеї О. Богданова, К. Ціолковського, М. Федорова, В. Розанова) не дозволили йому розчинитися у знеособленому потоці пролетарської літератури. У 1926 р. вийшли друком повісті П. *"Місячна бомба"* ("Лунная бомба") й *"Ефірний тракт"* ("Эфирный тракт"), у яких віра в технічний прогрес поєднується з утопічним ідеалізмом ремісника-винахідника.

У 1926 р. П. обрали у склад ЦК Союзу сільського господарства та лісових робіт, і, залишивши службу у Воронежі, він разом із дружиною, Машею Кашинцевою, переїхав у Москву. Але його робота в ЦК сільського господарства не складалася як слід, тому, пропрацювавши три місяці у Тамбові завідувачем відділу меліорації, П. знову, тепер уже остаточно, оселився у Москві і перейшов на літературну роботу, співпрацюючи з московськими журналами "Красная новь", "Новый мир", "Октябрь", "Молодая гвардия". У ті роки він написав дві повісті — *"Ефірний тракт"* і *"Єпіфанські шлюзи"*.

Повість *"Єпіфанські шлюзи"* ("Епифанские шлюзы", 1927), яка стала своєрідним літературним "дебютом" П. в ролі тепер вже професійного письменника, присвячена реформаторській діяльності Петра І: в основу твору покладені реальні історичні факти. У 1699–1704 рр. робилися спроби створення каналу між Волгою і Доном. Виконавцем проекту був англійський "майстер корабельних справ" капітан Перрі. Через початок Північної війни будівництво каналу було призупинено, а Перрі повернувся додому. Перебіг сюжету повісті підпорядкований жорстокій логіці перемоги реальності над мрією. Наречена Перрі повідомляє йому про своє весілля з іншим; проект, роботі над яким повністю присвячує себе інженер, на практиці виявляється нездійсненим — у шлюзах недостатній рівень води; кріпаки тікають з будівництва. Реалізація проекту закінчується стратою Перрі.

У цей період, за словами Н. Болот, "починає викристалізовуватися поетика Платонова: прямолінійність у вираженні ідеї поступається місцем подвійній авторській позиції; спрямо-

ваність в майбутнє змінюється пошуками глибинного сенсу життя — "речовини існування"; герої — самотні винахідники, мандрівники, диваки, схильні до філософії. Складається і неповторна мовленнєва фактура: стиль майстра засновується на поетичних прийомах та словотворчому механізмі мови, що виявляє приховане, первісне значення слова. Увиразнювальна "недорікуватість" Платонова була безпрецедентною в російській літературі, частково спираючись на традиції символізму, а також засвоюючи досвід авангарду та газетну лексику свого часу". Нова поетика знайшла своє вираження в повістях *"Ямська слобода"* ("Ямская слобода", 1927), де на тлі життя однієї слобідки авторові вдалося показати процес розкладу егоїстичних індивідуальностей і народження людей нової, соціалістичної, формації; *"Місто Градов"* ("Город Градов", 1928) — сатира на радянську бюрократію; *"Сокровенна людина"* ("Сокровенный человек", 1928) головний герой якої Фома Пухов, простий робітник, котрий усім серцем прагнув служити революції, у певний момент засумнівався у правильності вибору свого життєвого шляху, і тому вирушає у мандри по країні, щоби знайти логічне пояснення дійсності, але замість будь-якого сенсу знаходить соціальний абсурд. У сатиричній утопії-памфлеті *"Антисексус"* ("Антисексус", 1928) висміюється ідея відмови від плотського кохання заради громадської діяльності, а також документально-монтажна література "лівацьких" письменників.

У 20—30-х рр. П. написав також значну кількість оповідань, серед яких виділяються *"Лугові майстри"* ("Луговые мастера"), *"Зневірений Макар"* ("Усомнившийся Макар"), *"Нічним небом"* ("Ночным небом"), *"Батьківщина електрики"* ("Родина электричества"), *"У прекрасному та бурхливому світі"* ("В прекрасном и яростном мире"), *"Такир"* ("Такир"), *"Третій син"* ("Третий сын"), *"Сміттєвий вітер"* ("Мусорный ветер"), *"Фро"* ("Фро"), *"Липнева гроза"* ("Июльская гроза"), *"Залізна баба"* ("Железная баба"). Після публікації нарису *"Че-Че-О"* ("Че-Че-О", 1927) і, особливо, оповідання *"Зневірений Макар"* (1929), яке з негативним відгуком прочитав Й. Сталін, на автора посипалися звинувачення з боку радянської критики в анархо-індивідуалізмі. П. перестали друкувати, не допомогло навіть звернення за допомогою до Максима Горького. Восени 1929 р. за завданням Наркомату землеробства П. вирушив у поїздки по радгоспах і колгоспах Середньої Росії. Враження від цих поїздок П. виклав у повістях *"Походження майстра"* ("Происхождение мастера", 1929), творі, який пізніше стане своєрідною експозицією до *"Чевенгура"*; та *"Про запас"* ("Впрок", 1931), де іронічно описав колективізацію. Останній твір різко засудив Сталін, що спричинило нову хвилю ідеологічного цькування П. У партійній критиці повість назвали наклепом на "нову людину" та "генеральну лінію" партії, що змусило П. надіслати листи до центральних газет з визнанням своїх ідейних "помилок", хоча його "вибачення" так і залишилося непоміченим. В атмосфері повної ізоляції П. написав трагедію *"14 Червоних Хатинок"* ("14 Красных Избушек", 1931) — про голод у російській провінції, що став наслідком сталінського "великого перелому" 1929 р.

З 1931 до 1935 р. П. працював старшим інженером-конструктором у Республіканському тресті з виготовлення мір та ваг. 1934 р. разом із групою письменників побував у Туркменистані. Значними художніми здобутками прози П. тих років стали повісті *"Джан"* ("Джан", 1934), головний герой якої Назар Чагатаєв рятує народ джан — сиріт, жертв безглуздої перебудови світу, — виводячи його з мертвої пустелі, і *"Річка Потудань"* ("Река Потудань", 1937): розповідь про кохання червоноармійця Микити і вчительки Люби. Ідея твору — виховання почуттів, висока відповідальність однієї людини перед іншою. У 1938 р. був заарештований 15-літній син П., якого звинуватили в антирадянській агітації. Звільнений він був лише в 1941 р. клопотаннями М. Шолохова (в той час депутата Верховної Ради СРСР), але невдовзі помер від сухот, на які захворів у таборі. Смерть сина боляче пригнічувала письменника в усі подальші роки його життя.

Лише наприкінці 80-х рр. вийшли друком найвизначніші твори П., написані на межі 20—30-х рр.: *"Чевенгур"* ("Чевенгур", 1929), *"Котлован"* ("Котлован", 1930) та *"Ювенільне море"* ("Ювенильное море", 1934), що складають своєрідну трилогію-літопис трагічної сталінської доби. У романі *"Чевенгур"* двоє головних героїв — Дон Кіхот революції Степан Копьонкін та її Гамлет — Сашко Дванов, котрі шукають у світі й у людях комунізм, але романтичні надії приводять їх до трагічної загибелі. Роман є багатоплановою оповіддю, у якій лірика та сатира переплетені з філософськими роздумами та політичними алюзіями. В основі сюжету — опис виникнення і загибелі міста-комуни Чевенгур, куди приїжджають після ряду пригод герої роману, син рибалки, котрий утопився, Сашко Дванов і Дон Кіхот революції Степан Копьонкін. У Чевенгурській комуні "скінчилася історія" — очистивши місто від буржуїв і "решти наволочі", знищивши господарство, люди харчуються дарунками землі і сонця. Солдати, що напали на місто, остаточно знищують мешканців міста. У другій частині трилогії, повісті *"Котлован"*, письменник розмірковує про загальну трагедію буття. В останній її частині *("Ювенільне море")* П. шукає шляхи виходу для суспільства. Трагічні твори П. суттєво відрізняються від

антиутопій Є. Замятіна або Дж. Оруелла, котрі конструюють свої антисвіти і попереджають читача ніби збоку. Натомість П. перебуває всередині як радянських антиутопічних реалій, так і свого художнього світу. Як зазначає К. Шахова, твори П. "містять безумовне заперечення викривленого, убогого, спрощеного розуміння комуністичного ідеалу, котрий, врешті-решт, є соціальною та політичною утопією щасливого майбутнього суспільства, що мала найбільше поширення і найсильніший вплив з усіх створених раніше".

Найдовершенішою книгою П. вважається повість *"Котлован"*. Її провідною темою є процес спустошення людської душі в умовах страшних лихоліть сталінської колективізації. У повісті звучать проблеми як соціально-історичні, пов'язані з сучасними письменникові подіями (організація колгоспів, ліквідація куркулів, роль партії в суспільстві), так і філософсько-психологічні (сенс життя, свобода і насилля, ідея комунізму і засоби її втілення). Дія *"Котловану"* відбувається у двох планах: конкретному (організаційний двір, де створюється колгосп "імені генеральної лінії") і символічному (котлован — для фундаменту спільного будинку соціалізму). "Конкретний план, — зазначає О. Ніколенко, — показує картину загального абсурду, який знищує мільйони людей, а символічний план дає можливість письменникові відтворити не тільки теперішнє, а й майбутнє. У котловані, як у ямі смерті, гинуть люди, помирає дівчинка Настя — уособлення прийдешнього. Котлован стає символом безвиході суспільства, своєрідною Вавилонською вежею, яка ніколи не буде збудована".

Головний герой повісті — тридцятирічний пошукач правди, "народний філософ" Вощев. У день 30-річчя Вощева звільняють з механічного заводу за його "задумливість серед загального темпу праці" (цікавий збіг із героєм "Процесу" Ф. Кафки, якого заарештували в день його 30-ліття): він розмірковував про "план спільного життя", хотів "вигадати щось схоже на щастя". Вощев іде мандрувати у пошуках "змісту загального та окремого існування". Проте йому, по суті, нікуди йти — Вощев, котрий вірить у те, що "далеко є щось особливе або розкішний предмет" і вважає, що "без істини соромно жити", ніде не знаходить відповідей на свої питання.

Кульмінацією твору стає загибель Насті. Побачивши мертву дівчинку, Вощев не розуміє, "навіщо йому тепер потрібен сенс життя та істина всесвітнього походження, якщо немає маленької, вірної людини, у якій істина стала би радістю і рухом". Проте саме смерть дівчинки відкриває істину: людина — це і є той сенс буття, якого він так довго шукав.

Навіть землекопи призупинили роботу після смерті дівчини, хоча згодом вони починають ще більше поглиблювати котлован, оскільки сподіваються, що будівництво "спільного дому соціалізму" припинить майбутні несправедливості. Одначе П. попереджає, що таким чином соціалізм побудувати неможливо, адже заради "щасливого майбутнього" знищується теперішнє. Як зауважує О. Ніколенко, П. "показав, що насильство невід'ємне від страху і духовної деградації людини. Тому він закликає до духовного воскресіння всіх і кожного, до відновлення свідомості і внутрішньої свободи".

До початку Другої світової війни П. співпрацював із кількома московськими літературними журналами. У 1941 р. разом із сім'єю його було евакуйовано до Уфи. З жовтня 1942 р. і до кінця війни як спеціальний кореспондент газети "Червона Зірка" П. перебував на різних фронтах. Його військові кореспонденції публікувалися в багатьох газетах та журналах, виходили окремими збірками: *"Під небом Батьківщини"* ("Под небесами Родины", 1942), *"Розповіді про Батьківщину"* ("Рассказы о Родине", 1943), *"Броня"* ("Броня", 1943), *"На захід сонця"* ("В направлении заката солнца", 1945) та ін. У 1944 р. на фронті П. отримав тяжке поранення, а в 1946 р. був демобілізований з армії. У рік демобілізації у "Новом мире" з'явилося його оповідання *"Сім'я Іванових"* ("Семья Ивановых"), проголошене літературознавцем В. Єрмиловим "наклепницьким". Хоч і хворий, письменник не покидав роботи: він упорядкував і видав російські і башкирські народні казки, написав оповідання *"Афродіта"*, п'єси *"Пушкін у ліцеї"*, *"Ноїв ковчег"*, *"Голос батька"*, сім кіносценаріїв, кілька оповідань про дітей, ряд оригінальних казок; в архіві письменника зберігається обірваний на шостому розділі роман *"Щаслива Москва"* ("Счастливая Москва"), статті, присвячені творчості О. Пушкіна, А. Ахматової, Е. Хемінгвея, К. Чапека, Г. Гріна, К. Паустовського.

Помер П. від сухот, заразившись ними від сина, звільненого з табору. Похований на Ваганьківському кладовищі у Москві, поряд з могилою сина.

Багато творчих задумів П. залишились незавершеними, проте, як вважав письменник: "Для великого треба небагато. Коротке людське життя цілком достатнє для здійснення усіх бажаних справ і для цілковитого задоволення усіх пристрастей. А хто не встигає, той не встигне ніколи, навіть якщо стане безсмертним".

Тв.: Рос. мовою. — Избранное. — Москва, 1966; Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1978; Ювенильное море: Повести, роман. — Москва, 1988; Возвращение: Сб. статей. — Москва, 1989; Ювенильное море. Котлован. Чевенгур. — Москва, 1989; Впрок. — Москва, 1990; Вся жизнь: Рассказы. — Москва, 1991. *Укр. пер.* — Назустріч людям // Повісті та оповідання. — К., 1986.

Літ.: Андрей Платонов: Восп. совр. Материалы к биографии. — Москва, 1994; Андрей Платонов: Мир творчества. — Москва, 1994; Васильев В.В. Андрей Платонов. — Москва, 1990; Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж, 1982; Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова // Здесь и теперь. — 1993. — № 1; Лангерак Т. Андрей Платонов: Материалы для биографии 1899—1929 гг. — Амстердам, 1995; Малыгина Н. Худож. мир Андрея Платонова. — Москва, 1995; Ніколенко О.М. Пошуки сенсу буття в країні абсурду. Андрій Платонов "Котлован" // Зар. л.-ра. — 1998. — № 4; Николенко О.Н. От утопии к антиутопии: О творчестве А. Платонова и М. Булгакова. — Полтава, 1994; Радбиль Т.Б. Мифология языка Андрея Платонова. — Н. Новгород, 1998; Семёнова С. Преодоление трагедии. — Москва, 1989; Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. — С.-Петербург, 1995; Чалмаев В.А. Андрей Платонов: К сокровенному человеку. — Москва, 1989; Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. — Москва, 1987; Seifrid Th. Andrei Platonov. — Cambridge University Press, 1992.

В. Назарець



ПЛУТА́РХ (бл. 45, Херонея, Беотія — бл. 125) — давньогрецький письменник.

Про життя П. дещо відомо завдяки його власним розповідям про свою сім'ю і власну діяльність. Він народився у вельможній родині м. Херонея (Беотія), навчався в Афінах та Александрії, добре знався на філософії, природничих науках, філології. Багато подорожував, певний час жив у Римі, де заприятелював із багатьма впливовими людьми.

Із 200 написаних П. творів до нас дійшла більшість. Їх можна поділити на дві частини. Першу складають історичні *"Паралельні життєписи"*, тобто біографії видатних греків і римлян. По суті, вони є своєрідною історією Греції та Риму, що починається з міфологічного минулого і доходить до часів самого П. У згрупованих попарно *"Життєписах"* йдеться про схожих за своїми характерами, біографіями та політичними вчинками історичних діячів двох держав. Майже після кожної такої пари біографій автор робить висновки — зіставлення, у яких відмічає конкретні елементи схожості двох описуваних осіб.

Усього збереглося 46 біографій (23 пари) та ще чотири окремі біографії. Серед них — життєписи легендарних засновників Афін і Риму Тесея та Ромула, видатних законодавців Солона та Попліколи, визначних полководців-завойовників Александра та Цезаря, відомих ораторів Демосфена та Ціцерона, політичних діячів Перікла та Фабія Максима й ін. Оскільки відомості про багатьох із цих представників політики та культури були втрачені, єдиним документом про них для пізніших дослідників ставали не дуже достовірні біографії П.

Він не вважав за потрібне дотримуватись абсолютної історичної достовірності, доводячи, що для нього значно важливіше відтворити моральні риси описуваного персонажа, ніж звертати увагу на якісь історичні деталі. Найчастіше персонажі П. є втіленням певних принципів доброчесності чи, навпаки, моральних вад. Для здійснення поставленої мети автор опускає окремі біографічні факти, важливі з історичного погляду, а натомість уміщує якісь дрібні епізоди, що характеризують дану особу як людину. Деяких із цих історичних діячів, котрі особливо йому подобалися, П. навіть ідеалізував, опускаючи ті риси, що могли би зашкодити створеному позитивному образові.

До другої частини художньої спадщини П. відносять його *"Моральні твори"*, що мають найрізноманітнішу тематику. Питанням політики, філософії, етики, космології, педагогіки, природознавства, релігії, музики, літератури та мистецтва присвячено численні праці ерудованого вченого. У них він виявив себе надзвичайно досвідченим і завжди цікавим оповідачем і мислителем-моралістом. Прості та дохідливі назви творів відразу ж визначали їхній зміст: *"Про монархів, демократію та олігархію"*, *"Про любов до дітей"*, *"Про шлюбні постанови"*, *"Про кохання"*, *"Про музику"*, *"Зіставлення Арістофана та Менандра"*, *"Про принципи холоду"*, *"Про забобони"*, *"Застольні проблеми"* тощо.

Слід зазначити, що П. уникав писати модною на той час, витонченою та ретельно обробленою мовою аттикістів і звертав мало уваги на форму своїх творів. Але його стиль легкий, простий і зрозумілий навіть не дуже освіченій людині. Твори П. вплинули на творчість багатьох письменників нових часів. Ф. Рабле, М. Монтень і Ж.Ж. Руссо високо поціновували енциклопедизм П. Європейські драматурги запозичували сюжети із *"Порівняльних життєписів"*. Цей твір став джерелом трагедій В. Шекспіра "Коріолан", "Юлій Цезар", "Антоній і Клеопатра".

Українською мовою біографії П. перекладали Ю. Мушак, Й. Кобів і Ю. Цимбалюк.

Тв.: Укр. пер. — Вибрані життєписи // Всесвіт. — 1991. — № 9—10; Порівняльні життєписи. — К., 1991. *Рос. пер.* — Сравнит. жизнеописания: В 3 т. — Москва, 1961—1964; Сочинения. — Москва, 1983; Застольные беседы. — Москва, 1990; Об Исиде и Осирисе. — К., 1996.

Літ.: Аверинцев С.С. Плутарх и ант. биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. — Москва, 1973; Кобів Й. Ант. майстер біограф. жанру // Плутарх. Порівняльні життєписи. — К., 1991; Furmann F. Les images de Plutarque. — Paris, 1964.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ПО, Едґар Аллан (Poe, Edgar Allan — 19.01.1809, Бостон, Массачусетс — 7.10.1849, Балтимор, Меріленд) — американський письменник.

П. — класик національної літератури, людина осяйного таланту і трагічної долі. Його життя було сповнене різких драматичних контрастів. Він народився у сім'ї акторів мандрівної трупи, талановитих і закоханих у свою справу людей. Батько помер, коли Едгарові виповнився рік, а ще через два роки померла і матір хлопчика. Малого всиновили заможний гендляр Джон Аллан і його дружина Френсіс Кілінґ, 27-річна красуня і розумниця. Вона та її сестра Анна Валентайн, "тітонька Ненсі", оточили Едґара турботою і любов'ю, сердечно піклувалися про нього до кінця його життя. Дитинство майбутнього письменника минуло в достатку, названі батьки потурали усім його забаганкам: хлопчик мав свого коня, собак, кучера. Однак Джон Аллан, на відміну від своєї чарівної дружини, був людиною прикрою і не раз давав зрозуміти Едґарові, що той живе його коштом. Відтак хлопець не надто приязно ставився до вітчима.

У 1815 р. батьки Едґара вирушили разом з ним до Англії, де хлопчика віддали у престижний лондонський пансіонат. Там він навчався упродовж п'яти років, швидко розкривши свої природні здібності (у п'ять років Едгар уже читав, малював, декламував вірші, вмів їздити верхи). Шкільна наука давалася йому без труднощів, хлопець багато читав, особливо полюбивши англійську літературу. Крім того, він жваво цікавився математикою, історією, різними галузями біології та природознавства, фізикою й астрономією. Інтерес до науки, до найрізноманітніших її сфер П. зберіг і пізніше, це можна зауважити у багатьох його новелах. Хлопець мав міцне здоров'я і був невтомним учасником усіх ігор і пустощів своїх шкільних друзів. Про деякі подробиці навчання у пансіонаті письменник згодом розповів у повісті *"Вільям Вільсон"*, яка має автобіографічні риси.

У 1820 р. Аллани повернулися на батьківщину й оселилися у Річмонді. Тут у П. з'явилися нові друзі, з якими він не раз вирушав у мандри тутешніми околицями. У нього рано прокинувся інтерес до пригод, до всього незвіданого. Пізніше письменник згадував: "З якою любов'ю воскрешаємо ми у пам'яті ті чарівні дні дитинства, коли ми вперше в задумі схилялися над сторінками "Робінзона Крузо"!.. Проте, на жаль, дні безлюдних островів безповоротно відійшли у минуле".

Після повернення з Англії батьки влаштували Едґара в "Англійську класичну школу", якою керував випускник Дублінського коледжу Святої Трійці Дж. Кларк. Хоча Кларк був людиною нудною і педантичною, він зумів налагодити у школі добре викладання англійської літератури. Це стимулювало розвиток творчих здібностей Едгара (в 10—11 років він почав писати вірші). У 13—14 років його поетичні спроби вже набули певної зрілості, причому об'єктами ліричної рефлексії П. були перші красуні Річмонда. Захоплення поезією спонукали юнака до усамітнення, деякої замкнутості, яку його ровесники сприймали як прояв "дивакуватості". П. також цікавився різними фантастичними явищами: іноді він проводив психологічні експерименти над собою та іншими людьми. У цьому виявлялася його інтелектуальна перевага. Він уже помітно вирізнявся серед своїх ровесників. Один із його тодішніх знайомих згадує: "Едгар був дуже вродливим і водночас відзначався хоробрістю і мужністю, дивовижними для такої молодої людини. Серед своїх друзів він справді був першим в усьому".

Тоді ж П. познайомився з місіс Джейн Стенард, матір'ю одного із молодших шкільних товаришів, Роберта Стенарда. Джейн була надзвичайно вродливою жінкою і, до того ж, мала вельми чуйну душу. Вона стала музою юного П., її образ надихнув його на створення низки віршів та новел. Але у 1824 р. ця жінка, котра подарувала поетові любов і материнську ніжність, померла. Місіс Стенард прожила лише 31 рік, і її смерть стала важким ударом для П.

Зі школи Дж. Кларка П. перейшов у заклад В. Берка, де навчався протягом двох років (1823—1825), а відтак вступив у Віргінський університет у Шарлотсвілі. Проте його університетські студії тривали недовго, П. був змушений повернутися у Річмонд. У цей час відбулася його сварка з Дж. Алланом. Обставини цього конфлікту остаточно не з'ясовані, але однієї лютневої ночі 1827 р. між П. і його вітчимом відбулася важка розмова. Ймовірно, в університеті Едґар захопився азартними іграми та розвагами і заборгував певну суму грошей, якої не міг повернути. Під час з'ясування стосунків опікун, мабуть, висунув умову: він погодиться сплатити "борг честі", але Едґар відтепер повинен коритися його волі, дотримуватися його порад і вказівок. Юнак не захотів вгамувати свій гонор і покинув заможну оселю, у якій минуло його дитинство.

Відтоді почалися поневіряння П. Він подався у Бостон і там власним коштом видав першу збірку *"Тамерлан та інші вірші"* ("Tamerlane and Other Poems", 1827), яка майже не мала попиту. Залишившись без грошей, без даху над головою, він спробував продовжити справу батьків —

стати актором. Але в театрі йому відмовили. Тоді П., приховавши свій справжній вік, завербувався в армію й опинився у складі батареї, що охороняла вхід до бостонської гавані. Слід сказати, що рядовий Едґар А. Перрі (юнак приховав також і своє справжнє прізвище) служив вельми справно і невдовзі отримав звання сержант-майора, тобто став молодшим командиром. Проте на самого П. такий успішний початок військової кар'єри не справив особливого враження, тим паче, що йому іще залишалося служити понад три роки. Прагнучи звільнитися від цього ярма, він написав покаянного листа до названого батька, у якому, між іншим, зауважив: "Найкращі роки мого життя минають марно". П. мав на увазі те, що служба заважала його літературній творчості. Джон Аллан не відповів на це послання. Едґарові знову довелося приборкати свій гонор і звернутися до вітчима вдруге. Але вітчим і надалі не зважав на скарги приймака. Урешті-решт якось порозумітися їм "допомогла" трагічна подія. Померла пані Аллан, і Едґар прибув у Річмонд, щоби віддати останню шану своїй названій матері. Нарешті й опікун погодився на звільнення Едґара з армії і надав необхідну суму для того, щоби найняти його наступника на військову службу. Отримавши свободу, Едґар знову поринув у вир поетичної творчості і в грудні 1828 р. видав другу збірку: *"Аль Аарааф, Тамерлан і дрібні поеми"*.

У цей період П. вже усвідомив себе поетом і повною мірою відчув, яка відповідальність пов'язана з таким високим покликанням. Він невтомно працював над віршами й одночасно прагнув заповнити прогалини у своїх знаннях, студіюючи спеціальні твори з історії, філософії, естетики та природничих наук. Молодий П. познайомився з багатьма відомими журналістами і літераторами Вірґінії, які зацікавилися його творчістю.

А тим часом вітчим наполягав на тому, щоби П. завершив освіту. Вочевидь, плекаючи певні сподівання, що виходили за межі офіцерської кар'єри, П. у червні 1830 р. склав іспити і вступив у знамениту військову академію Вест-Пойнт. Проте, ставши кадетом, він дуже швидко зрозумів, що припустився фатальної помилки. Суворий військовий порядок, жорстка дисципліна, життя, регламентоване статутом, у якому було понад триста параграфів, — все це нестерпно пригнічувало його волелюбну творчу натуру. Проте для того, щоби залишити академію, була потрібна згода батьків або опікуна. Певна річ, вітчим знову проігнорував лист, у якому П. благав про дозвіл покинути Вест-Пойнт. І тоді поет вдався до крайніх заходів — почав свідомо порушувати дисципліну і невдовзі постав перед судом, який постановив "виключити кадета Едґара А. По з академії".

Після звільнення П. вирушив у Нью-Йорк, де видав маленьку збірку *"Вірші"* ("Poems", 1831), до якої увійшли деякі давніші вірші у новій редакції. Проте довго залишатися у Нью-Йорку поет не міг, позаяк у нього зовсім не було коштів. Улітку 1831 р. П. повернувся у Балтимор, де знайшов притулок у Марії Клемм, своєї тітки по материнській лінії. На той час у Балтиморі зібралися і деякі інші зубожілі родичі П., у тому числі — його брат Вільям, котрий невдовзі помер від сухот. Жили вони всі у Марії Клемм, страждаючи від нестерпних злиднів, проте чотири "балтиморські" роки стали важливим періодом у процесі творчого становлення П. І хоча написав він тут не так багато (лише три вірші та кілька оповідань), проте увесь цей час письменник наполегливо працював над собою, шукав свій стиль і навіть привернув увагу відомого тодішнього письменника Дж. Кеннеді, котрий заопікувався юним талантом. У 1832 р. місцевий журнал організував літературний конкурс, і П. здобув нагороду за оповідання *"Рукопис, знайдений у пляшці"*. Цей успіх допоміг П. повірити у свої сили. Поступово його талант міцнів, а майстерність ставала дедалі зрілішою.

Улітку 1835 р. П. залишив Балтимор і переїхав у Річмонд, де невдовзі отримав роботу в редакції журналу "Південний літературний вісник" ("Southern Literary Messenger"). Редактор цього часопису Т. Вайт запропонував П. посаду свого помічника, а через деякий час переклав на його плечі виконання всіх обов'язків, пов'язаних із виданням "Вісника" (фактично — за мізерну платню). Так П. розкрив у собі талант журналіста, як невдовзі з'ясувалося — одного з найкращих у тогочасній Америці. Як завжди, він працював самовіддано: незважаючи на втому, читав редакційні матеріали, надіслані рукописи, готував рецензії та огляди, які займали значну частину журнальних шпальт. І це принесло щедрі плоди. Журнал, який донедавна ледве животів, різко збільшив тираж. Попри літературний талант, П. мав бездоганну інтуїцію, тонко відчуваючи, що саме може зацікавити, привернути увагу читачів. Звичайно, успіх журналу зміцнив репутацію П., але виснажлива праця забирала всі сили і час, не давала змоги плідно займатися літературною творчістю. А поза тим, до середини 30-х рр. життя П. дещо налагодилося, а літературна діяльність набула цілеспрямованого характеру.

Пізніше П. не раз повертався до журналістики, хоча так ніколи і не став власником приватного видання. Серед видань, які П. блискуче редагував, були "Журнал джентльмена" (Філадельфія, 1839–1840), "Журнал Ґрема" (Філадельфія, 1841–1842, наклад цього часопису, завдяки зусиллям П., сягнув 40 тисяч прим.); газети "Вечірнє дзеркало" (Нью-Йорк, 1844–1845),

"Бродвейський журнал" (1845–1846). Журнально-газетна робота мала певні переваги, забезпечувала стабільну платню, дозволяла публікувати власні оповідання, хоча гонорари за оригінальні твори були нікчемними. Проте поєднувати журналістику з поезією та прозою ставало дедалі важче. Робота "на двох господарів" призводила до страшного перенапруження, нервового виснаження. Це розхитувало здоров'я, руйнувало психіку письменника. І він знаходив у собі сили відмовитися від чергового журналу, аби повністю зосередитися на поезії та новелістиці.

У 1836 р. П. одружився з юною Вірджинією Клемм, своєю далекою родичкою, яку він знав ще з дитинства. Вона була дуже вродливою і чимось нагадувала деяких ідеальних героїнь його новел. Поет шалено кохав свою дружину, але їхня доля виявилася вельми сумною. Молоду сім'ю переслідували постійні нестатки. П. часто переїжджав з одного міста в інше: з Річмонда у Нью-Йорк, звідти у Філадельфію, потім знову повернувся у Нью-Йорк. Незважаючи на зміцнення свого авторитету у літературних та видавничих колах, П. змушений був боротися зі злиднями. При цьому він ніколи не принижувався до того, щоби заради грошей продукувати розважальну журнальну писанину. Його сучасник, критик Н. Вілліс, писав: "По був вимогливим, писав болісно і важко, а його стиль надто вже височів над рівнем популярного смаку, щоби йому добре платили. Він завжди потерпав від нестатків. Їм із хворою дружиною бракувало найелементарніших, необхідних для життя речей".

А ті заздрісники, які кепкували з екстравагантної поведінки П., ущипливо коментували його пристрасть до алкоголю, не помічали, та й не могли помітити того, як він, усамітнюючись, самовіддано працював над текстами своїх творів. А опіумом та алкоголем П. вряди-годи намагався зняти жахливе нервове напруження, у якому перебував постійно.

Вірджинія мала слабке здоров'я, і якось під час співу у неї тріснула судина, почалася сильна кровотеча. Протягом кількох днів вона перебувала між життям і смертю, поет уже подумки поховав дружину. Вона залишилася жити, але подібні кровотечі траплялися ще кілька разів. Все це відбувалося перед очима поета, який буквально виривав кохану з пащі смерті. Ці страшні переживання болісно позначилися на його психіці. Щоправда, у П. завжди були добрі друзі, які намагалися йому допомогти. Але, доглядаючи за дружиною, котра лежала при смерті, П. не залишав її ані на мить. Коли коханій гіршало, він не міг написати навіть рядка. Виснажлива для його здоров'я праця починалася пізніше, коли Вірджинія почувалася краще. До того ж, деколи злидні були настільки нестерпними, що іноді взимку у П. навіть не було грошей, щоби купити дров для опалення помешкання. Тоді поетові доводилося класти дружині на груди кішку, щоби хоч якось обігріти кохану. У січні 1847 р. Вірджинія померла.

Її смерть буквально приголомшила письменника у той момент, коли доля, здавалося б, посміхнулася йому. Ще у 1839 р. у Філадельфії вийшла його збірка *"Гротески й арабески"* ("Tales of the Grotesque and Arabesque"), потім у 40-х рр. побачили світ ще три книги. П. став відомим новелістом. У січні 1845 р. у газеті "Вечірнє дзеркало" він опублікував свого знаменитого вірша *"Ворон"* ("The Raven"), що сьогодні вважається однією із перлин світової поезії. А тоді *"Ворон"* приніс авторові визнання і... 10 доларів гонорару (пізніше, коли до П. прийшла посмертна слава, на аукціоні у 1891 р. автограф *"Ворона"* було продано за 225 доларів, а в 1905 р. автограф іншого вірша, *"Дзвони"*, – за 2100 доларів). У другій половині 40-х рр. П. вважали одним із найвидатніших поетів Америки, його творчість досить прихильно оцінив і тодішній нью-йоркський "бомонд". Але водночас П. не раз ставав жертвою злісних недоброзичливців і заздрісників. У П. був надто неординарний характер. Будучи людиною запальною і щирою, він не визнавав компромісів, коли йшлося про літературні справи, відверто висловлював свої думки, які, певна річ, не всім подобалися. Періоди гарячкової активності у його житті іноді змінювалися тяжкими депресіями.

Смерть П. породила багато запитань, на які й досі немає остаточної відповіді. У вересні 1849 р. він з великим успіхом читав у Річмонді лекцію *"Про поетичний принцип"* і виїхав з міста, маючи в кишені 1500 доларів. Що сталося потім — невідомо. Можливо, він сп'янів від прийнятих наркотиків або його приспали грабіжники, але незабаром П. знайшли в одній із таверн у тяжкому, хворобливому стані. Поета привезли до лікарні у Балтиморі, де він невдовзі і помер. Життя П. було багатим на таємниці, легенди, вигадки та нез'ясовані моменти. Сперечаються і про те, що ж було причиною ранньої смерті поета. Напевно, можна погодитися з дослідником його творчості Ю. Ковальовим, котрий пише: "Невже так уже й важливо, від якої хвороби помер По, коли причини, які породили саму хворобу, а отже, й загальні причини його передчасної загибелі, є очевидними. Він загинув від втоми, від відчаю, від жахливого перенапруження духовних сил, від нервового та психічного виснаження, від безпросвітних злиднів, з якими марно боровся упродовж усього життя".

П. був одним із перших у США фахових критиків. Він не лише аналізував твори своїх колег, а й прагнув також пізнати закономірності власного творчого процесу, сформулювати де-

які загальні висновки, що стосуються різних жанрів літератури. Головними об'єктами його уваги були письменницька майстерність, стиль, конкретні прийоми, за допомогою яких літератор може ефективно впливати на читача. Мислення П. було логічним, послідовним, він уникав абстрактного розумування. У статті про збірку Н. Готорна "Історії, розказані двічі" він не обмежується розглядом новел, що увійшли до цієї книги, а обґрунтовує низку естетичних вимог до малої прози. П. вважав, що жанр новели надає найкращі можливості для реалізації літературного таланту. Новела повинна вирізнятися цілісністю враження, викликати точно розрахований емоційний ефект. Поняття "ефекту" — одне з провідних в естетиці П. Усі компоненти новели повинні гармонійно узгоджуватися з авторським задумом; зайві риторичні прикраси, необов'язкові подробиці підлягають скороченню. Мета оповідання — Правда з великої літери. Головні його якості — лаконізм, проте не надмірний; концентрація дії; цілеспрямованість у досягненні визначеної мети.

Погляди П. на поезію особливо ґрунтовно викладені у таких статтях, як *"Основи вірша"*, *"Поетичний принцип"*, *"Філософія творчості"* й ін. Погляди П. є достатньо оригінальними, хоча він враховує і внесок своїх улюбленців, європейських романтиків, таких як Дж. Н. Ґ. Байрон, П. Б. Шеллі, Дж. Кітс, а також теоретичні праці С. Т. Колріджа та німецького філософа й естетика Ф. Шлеґеля. Сферою поезії П. вважав Прекрасне, метою — приносити читачеві задоволення, а не розкривати істину. Якщо роман містить зримі, прозорі образи, конкретні ідеї, то вірші наповнюють душу непевними відчуттями та настроями. А для цього вони мають потребу в музиці, гармонії. Вірші не можуть бути надто довгими чи дидактичними. Ідеологічна "зорієнтованість" може їм лише зашкодити. Поезія побутує у світі краси, вона впливає не на розум, а на душу — передусім, засобами ритму, метрики, милозвучності, яскравості барв і відчуттів. Як справжній романтик, П. вважав, що поезія дозволяє осягнути красу потойбічного світу, щось позамежне і божественне. У цьому осягненні може допомогти музика, у якої спільне коріння з поезією. Ось чому П. особливо високо цінував бардів та мінезингерів. Якщо цариною поезії є піднесені, одухотворені почуття, то побутових, тривіальних явищ потрібно уникати. Гумор та іронія, доречні у прозі, не мають нічого спільного з віршами. Панівний настрій у поезії — смуток, "приємна печаль", "знемога", характерні для романтичного світовідчуття, для віршів Байрона, А. де Ламартіна, Т. Мура.

Але які б витончені емоційні модуляції не передавав поет, сам процес створення вірша — справа, у якій все математично точно розраховано, зважено, продумано. Це — наслідок цілеспрямованої роботи розуму, а не продукт якогось містичного осяяння, що надихнуло поета на створення шедевру. Це провідна думка відомої праці П. *"Філософія творчості"* ("The Philosophy of Composition", 1846). У цьому творі письменник "анатомує" процес написання свого знаменитого *"Ворона"*, розповідає, з яких послідовних етапів складалася ця робота. Спочатку поет вирішує, яким буде обсяг твору, який настрій пануватиме у ньому. Автор обмірковує питання про рефрен, інтонацію, про варіації розміру, місце дії. Але віршеві вадить певна жорсткість, глевкуватість; у ньому має бути підводна течія, алюзії, які надають твору глибини та значущості.

П. писав про зміст своїх віршів як про "надзвичайно тендітні марення", які породжує "радше душа, ніж розум". У них "межі реальності збігаються з межами царства снів". Вони схожі на "тіні тіней", але здатні довести до "екстазу". Нерідко романтики не дбали про форму, писали розлого, багато і пишномовно. А от у П. "ефемерність", витончена тендітність змісту, занурення у марево снів поєднується з логічністю форми.

П. працював у різних жанрах, але передусім вважав себе поетом, хоча й залишив досить невелику спадщину — лише трохи більше п'яти десятків віршів. Але, поряд із цим, він надзвичайно ретельно працював над своїми поетичними творами, постійно оновлював і редагував їх. Вірш *"Дзвони"* у першій редакції мав 17 рядків, а в остаточній — 113. У 20 віршах П. змінював назви, у п'яти робив це двічі.

У ранніх віршах П., написаних наприкінці 20-х рр., ще помітні риси епігонського наслідування. Але незабаром поет пішов власним шляхом, а низка його віршів (*"Ізрафель"*, *"Ельдорадо"*, *"Улалюм"*, *"Ворон"* й ін.) здобули статус "хрестоматійних". Зазвичай його вірші не мають певного сюжету, побудовані на нюансах, настроях, милозвучності слів. Як зауважив один із критиків, у поезії П. суттєвим є не "значення", а "ефект". Як і у більшості романтиків, величезну роль відіграє символіка. Провідні мотиви — мотиви краси, кохання і, особливо, смерті. Останню поет часто згадує у своїх віршах. Утім, навряд чи це можна вважати простою даниною романтичній традиції — адже упродовж свого короткого життя П. не раз втрачав близьких, дорогих йому людей.

У відомому сонеті *"До науки"* П. протиставляє навколишній світ з його природністю науці, яка є для поета уособленням "розуму". А розум є ворогом краси, наодинці з якою поет досягає гармонії:

Науко! Справжня дочко давнини!
Все змінює твоя нещадна сила,
Співця катує, рве натхнення й сни,
Мов гриф, кому нудна реальність — крила.
(Пер. Д. Павличка)

У вірші *"Ізрафель"* П. звертається до традиційної для романтизму теми поета, його творчих поривань. Ізрафель — поет-янгол, "божественний співець", "світоч неземний", уособлення ідеального митця, який знаходить шлях до людських сердець завдяки гармонійному поєднанню віршів та мелодії. В *"Ельдорадо"* поетично змальована споконвічна країна нездійснених мрій. Піднесене кохання до прекрасної жінки сильніше від смерті *("Аннабель Лі")*. Таємничий діалог поета, який прийшов на могилу коханої, — тема вірша *"Улалюм"*.

Вірш *"Дзвони"* ("The Bells"), у якому поет зумів досягнути рідкісної звукової виразності, грунтується на мотиві дзвонів, які супроводжують людей під час вирішальних моментів у їхніх долях: це народження людини, весілля, стихійне лихо — пожежа, нарешті, похорон. П. охоче експериментував, використовував варіації розмірів, внутрішнє римування, звуконаслідування, вдавався до складних, оригінальних строф. "Головне" слово цього вірша — "дзвони" (bells) — постійно повторюється і щоразу постає у новому смисловому контексті:

Слухай над санками дзвін —
Срібний дзвін!
Скільки сміху, скільки втіхи розсипає він!
Як він лине, лине, лине
У дзвінку морозну ніч!
Світлих зірочок іскрини
Переблискують невпинно
Безліччю веселих віч.
(Тут і далі пер. А. Онишка)

З особливою рельєфністю своєрідність поетики та стилістики П. виявилася у *"Вороні"*. Підпорядкувавши всю структуру вірша, у якому виважене кожне слово, створенню приголомшливого ефекту, поет впевнено досягнув своєї мети. Англійська поетеса Е. Б. Баррет свідчила: "Ворон" став справжньою сенсацією... Мої друзі зачаровані музикою цього вірша... Я чула, що Nevermore переслідує людей як привид". Як завжди, у П. вражає не стільки зміст — втім, достатньо оригінальний: у келії поета, який втратив свою кохану, з'являється дивний птах, — а те, як все це подано. Вірш складається з 18 строф, кожна з яких має шість рядків, причому два останні відіграють роль рефрена. Звукопис посилюється завдяки внутрішньому римуванню й алітераціям. Химерний гість-ворон видається символом самої фатальної долі. З наближенням до фіналу атмосфера твору стає дедалі гнітючішою і похмурішою. Кожна строфа в оригіналі закінчується своєрідним заключним акордом — словом "nevermore" ("дарма").

І маячить перед зором
чорний Ворон, чорний Ворон
На Паллади білім бюсті,
душу в розпачі трима.—
І подібний погляд має
тільки демон, що дрімає,
Світло лампи вирізняє
тінь, чорнішу, ніж Пітьма,
Й душу визволити з тіні,
чорної, немов Пітьма,
Не спромога вже — дарма!

Проте, як би не захоплювався П. поезією, вона не могла задовольнити усіх його різноманітних художніх інтересів. Відтак основну частину його творчої спадщини складає проза. Окрім літературно-критичних статей, есе, філософського трактату *"Еврика"*, він написав приблизно сімдесят новел. Разом з В. Ірвінгом і Н. Готорном П. був фундатором американської романтичної новели. Саме він надав їй завершеності, виявив її жанрові різновиди, підкреслив ту самобутність, завдяки якій вона стала справді національним літературним жанром США.

У становленні П.-прозаїка особливо важливим був ранній етап — 1830-і рр., коли він віддав належне гротескові, а також пародіюванню деяких популярних на той час літературних жанрів, зокрема "оповідань жахів", манери німецьких романтиків, заяложених штампів "готики". У такому ракурсі написані його новели *"Метценгерштейн"* (спершу вона навіть мала підзаголовок *"Наслідування німецького"*), *"Герцог де л'Омлет"*, *"Без дихання"*, *"Містифікація"* та ін. Автор так пояснював своєрідність цих творів: "Безглуздя, доведене до гротеску; страшне з відтінком жахливого; дотепність на межі бурлеску".

У новелах, створених у 40-х рр., які принесли П. світову славу, він демонструє різноманітність проблематики і стильових прийомів, невичерпну фантазію у створенні найкарколомніших сюжетів. З жанрово-тематичного погляду ці новели можна розділити на кілька груп.

Ряд новел можна класифікувати як психологічні, хоча у жодній з них немає психологізму в "чистому вигляді" (та й сама систематизація за такими ознаками, якоюсь мірою, є умовною). Серед цієї групи творів вирізняється одна із найзнаменитіших і, водночас, складних за задумом новел — *"Крах дому Ашерів"* ("The Fall of the House of Usher", 1839). Герой-оповідач відвідує свого давнього друга Родеріка Ашера в його родинному маєтку, який справляє доволі гнітюче враження: похмурі стіни, байдужі і холодні

вікна, бліді стовбури мертвих дерев. Як зауважує оповідач, від "усього цього ставало нестерпно тяжко на душі". Господар маєтку Родерік уражений якоюсь таємничою хворобою, головним симптомом якої є страх перед життям. Родерік розважає свого гостя дивними музичними і літературними імпровізаціями, які свідчать про його потяг до всього неординарного та химерного. Так само хворіє і сестра-близнючка Родеріка, Маделайн, — ефемерна, загадкова істота. Якось, коли Маделайн знепритомніла, усі вирішили, що вона померла. Її поховали у фамільному гробівці у підвалі будинку. Через деякий час мешканців садиби зненацька захоплює страшенна буря. Родерік перебуває у важкому, надміру збудженому нервовому стані; герой-оповідач вголос читає йому уривки зі старовинного рицарського роману, у якому окремі страшні епізоди збігаються із жахливими звуками, що долинають знадвору. З'являється Маделайн, загорнута у саван; виявляється, її поховали живцем і вона буквально повстала з домовини. Маделайн і Родерік падають в обійми одне одному і помирають. Оповідач, охоплений жахом, втікає з будинку і, озирнувшись, бачить, як він повільно занурюється в озерну глибінь...

Проте справа не лише у деталях цього химерного сюжету, у якому реальність "перетікає" у фантастику, а в загальній атмосфері посилення жаху, відчаю, того психологічного враження, яке новела справляє на читача. Її ідея не надається для простої, прямолінійної інтерпретації, а символічні значення багатьох образів та епізодів давали критикам підстави для різного тлумачення цього твору. Важливу роль у новелі відіграє також характерний для письменника мотив "жаху душі". Він з'являтиметься і в інших творах П., котрий мав особливу пристрасть до зображення страшних, трагічних подій. Його, приміром, дуже цікавило поховання тих, хто насправді був живим; цій темі присвячені новели *"Живцем поховані"*, *"Береніка"*, *"Без дихання"*. Як і у віршах, П. приваблюють образи ідеальних, шляхетних жінок; саме такі героїні діють у його новелах *"Морелла"*, *"Елеонора"*, *"Лігейя"*.

Взагалі ж варто зауважити, що провести межу між психологічними і "страшними" новелами П. дуже непросто. Письменника повсякчас цікавили стан і поведінка людини в екстремальних ситуаціях, нерідко — "за межами" усталених уявлень про життя та смерть. У *"Вільямі Вільсоні"* П. розвинув надзвичайно важливий для романтизму мотив двійника. Героя, котрий метається різними містами — Парижем, Римом, Віднем, постійно переслідує його двійник, позбутися якого неможливо. У новелі *"Колодязь і маятник"* фіксується стан людини в очікуванні жорстоких тортур і смерті. Сцени жахіть, фізичних і душевних страждань становлять наративне тло у таких відомих новелах, як *"Маска Червоної Смерті"*, *"Діжка Амонтільядо"*, *"Чорний кіт"*. Письменник захоплюється змалюванням хворобливих, ірраціональних станів душі. З плином часу з'ясувалося, що П., володіючи рідкісною інтуїцією, згущуючи барви і вдаючись до фантастики, зумів передбачити деякі висновки сучасної психіатрії та парапсихології.

Окрім того, П. фактично був фундатором детективного жанру, створивши низку його класичних зразків. У трьох відомих новелах П. — *"Убивство на вулиці Морг"*, *"Таємниця Марі Роже"* і *"Викрадений лист"* діє "наскрізна" постать — С. Огюст Дюпен, створений уявою письменника. Дюпен — не поліцейський, не детектив, а любитель, який безпосередньо не бере участі в розслідуванні злочину, проте допомагає його розкрити завдяки невблаганній логічності, аналітичності свого розуму. Дюпен точно оцінює всі обставини злочину, його характер, причини, умоглядно вистежуючи злочинця. Дюпен — попередник таких образів світового детективу, як Шерлок Холмс (у А. Конан Дойля) та інспектор Мегре (у Ж. Сіменона).

Зазвичай детективні оповідання П. починаються з викладу факту злочину, а потім автор вдається до "ретроспекцій", екскурсів у минуле, поступово відновлюючи всі обставини злочину, подаючи речові докази і т. д. Зокрема, така структура притаманна його новелі *"Таємниця Марі Роже"* ("The Mystery of Marie Roget"), сюжет якої ґрунтується на реальних подіях, що трапилися у Нью-Йорку. Щоправда, дія новели відбувається у Парижі. Молода вродлива жінка Марі Роже залишає будинок своєї матері, повідомивши, що на один день вирушає погостювати до своєї тітоньки. Через чотири дні її труп зі слідами насильства виловили з Сени. Паризька поліція не спроможна знайти злочинця. Тоді префект звертається до Дюпена і пропонує йому винагороду за допомогу у цій справі. Спочатку з'ясовується безпідставність підозр, що впали на Сент-Есташа — закоханого у Марі Роже юнака, котрий після її смерті наклав на себе руки. За допомогою логічних міркувань Дюпен доводить, що й інший її коханець, Бове, також не винуватий у вбивстві. Потім він відкидає і газетну версію про те, що у річці знайшли труп не Марі Роже, а іншої жінки. Проаналізувавши усі відомі факти, Дюпен дійшов висновку, що Марі Роже убив якийсь її таємний шанувальник, котрий скинув труп з човна у Сену, зійшов на берег, а тоді відпустив човен плисти за течією. Це припущення, зрештою, і допомогло знайти злочинця, хоча в новелі конкретно не сказано, як це сталося і хто ним виявився.

Взагалі П. у своїх новелах активно застосовує мотив недомовленості деяких деталей та

епізодів, покладаючись на уяву та фантазію читачів. У *"Викраденому листі"* зміст листа залишається невідомим; в *"Убивстві на вулиці Морґ"* можна, ґрунтуючись на Дюпенових припущеннях, лише уявити конкретні подробиці нападу, під час якого розлючений орангутанг убив мадам Д'Еспане та її доньку. Багато спільного з Дюпеном має і Вільям Леґран, зубожілий джентльмен з новели *"Золотий жук"* ("The Gold Bug"), яку сам П. вважав своїм найкращим оповіданням. Живучи відлюдником разом зі своїм слугою — негром Юпітером, Леґран якось упіймав дивовижного, невідомого науці золотого жука, на спинці якого проступали обриси черепа і кісток. За допомогою жука головний герой новели знаходить дерево із загадковою криптограмою і розшифровує її. Процес розшифрування — це справжня "інтелектуальна пригода", яка є запорукою оригінальності новели. Розгадка допомогла Леґранові відшукати місце, де був закопаний скарб ватажка піратів, капітана Кідда — скриня із золотими та срібними монетами, з діамантами та іншими коштовностями, завдяки яким герой новели розбагатів і здобув гідне становище у суспільстві.

Особливу групу серед творів П. становлять пригодницькі новели. Серед них вирізняється рання повість *"Незвичайні пригоди такого собі Ганса Пфааля"* ("The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaal", 1835), дія якої, забарвлена гумором та іронією, відбувається у Роттердамі. Якось мешканці міста стають свідками неординарної події: у небі над ними з'являється предмет, що має форму "блазенського ковпака", з якого якийсь незнайомець скидає листа, адресованого губернаторові Супербусу ван Ундердунові. Листа надіслав з Місяця такий собі Ганс Пфааль, ремісник, котрий зник із Роттердама п'ять років тому. У листі йдеться про те, як, опинившись у тяжкій матеріальній скруті, зацькований кредиторами, Пфааль зважився на ризикований крок, вирішивши залишити цей світ. Склавши трохи грошенят, простудіювавши відповідні наукові праці, він самотужки змайстрував повітряну кулю і потай вирушив геть із Роттердама. У листі подається ретельний, (у формі щоденника) звіт про політ, в результаті якого Пфааль опинився на Місяці. У цій повісті П. уповні виявилися привабливі риси його творчої манери. Письменник захоплює читача "силою подробиць". Фантастичний сюжет поєднується з конкретними деталями, що стосуються виготовлення й обладнання повітряної кулі, особливостей навігації, відчуттів людини, яка ширяє високо над Землею. П. створює відчуття документальності того, про що він пише. Повітроплавна тематика є провідною і в новелі *"Історія з повітряною кулею"*, у якій йдеться про переліт через Атлантичний океан. Письменник узяв за основу конкретні свідчення мандрівників і в *"Повісті про пригоди Артура Гордона Піма"* (1838): розповідь про корабельну подорож до далеких країн викладена у формі щоденника, пожвавленого яскравими художніми описами. Цей та інші твори (приміром, *"Щоденник Джуліуса Родмена"*) значною мірою визначили принципи того напряму в сучасній літературі, який сьогодні називають науковою фантастикою.

Хоча у себе на батьківщині П. за життя належно не оцінили, проте він став першим американським національним майстром слова, чий вплив на світову літературу виявився різноманітним і глибоким. Його міжнародна слава почалася з Франції, де у 1845 р. були надруковані дві його новели *("Золотий жук" і "Викрадений лист").* Приблизно тоді ж творами П. захопився Ш. Бодлер, його палкий шанувальник і пропагандист. Він спростував легенду про "п'яного поета", розгледівши у П. рідкісно гострий розум і "непогамовну любов до Прекрасного". Ці думки Бодлер виклав у своїй праці "Едґар По. Життя і творчість" (1856). Він писав, що "Сполучені Штати були для По лише велетенською тюрмою, у якій він гарячково метався як істота, народжена дихати у світі з набагато чистішим повітрям". Бодлер, котрий відчував внутрішню спорідненість з П., опублікував том своїх перекладів американського поета. На зламі століть, не без впливу Бодлера, серед французьких символістів постав справжній культ П.-новеліста і особливо автора *"Ворона"*: серед його палких шанувальників були С. Малларме та П. Верлен, а трохи пізніше — Г. Аполлінер і П. Валері. Якщо критики у США писали про свого співвітчизника доволі поблажливо, то у Франції його сприймали як класика, гідного стати поряд із О. де Бальзаком, Ч. Діккенсом чи Ф. Достоєвським.

Вплив П. помітний і в англійській літературі, передусім у творчості символістів (О. Вайлд) та неоромантиків (Р.Л. Стівенсон). Він стимулював розвиток науково-фантастичного жанру, з його досвіду плідно скористалися Жуль Верн та Г. Веллс. Жуль Верн навіть дописав історію головного героя *"Повісті про пригоди Артура Гордона Піма"* у своєму романі "Крижаний сфінкс".

Поет рідкісного музичного чуття і мелодійності, П. не випадково став об'єктом пильної уваги композиторів. Серед них передусім варто згадати К. Дебюссі, М. Равеля, С. Рахманінова та С. Прокоф'єва. Дебюссі зізнавався, що його буквально "переслідують" чарівні шедеври П., відтак він запропонував музичну інтерпретацію новели "Крах дому Ашерів". А 1908 р. Дебюссі виступив у нью-йоркській "Метрополітен-опері" з серією музичних творів, написаних за мотивами творів П. Виняткової популярності

зажила музична поема для хору та солістів "Дзвони", яку створив Рахманінов на слова американського поета.

Новели П. українською мовою вперше вийшли у перекладі П. Карманського, а в 30-х рр. XX ст. їх перекладали Б. Ткаченко і М. Йогансен, згодом — Ю. Лісняк, М. Габлевич, О. Мокровольський, Р. Доценко, В. Вишневий, О. Фешовець, Л. Маєвська, В. Шовкун. Поетичну спадщину П. у різний час перекладали П. Грабовський, С. Гординський, М. Йогансен, Г. Кочур, М. Тупайло, Є. Крижевич, М. Стріха, Є. Кононенко та ін. Значну частину поетичного доробку переклав А. Онишко (у його упорядкуванні вийшла друком книга *"Ельдорадо"*, куди увійшли переклади всіх поетичних текстів П.).

Тв.: Укр. пер. — Вибр. твори. — Харків, 1928; Повість Артура Гордона Піма з Нантукету. — Харків, 1928; Золотий жук. — К., 1972; [Вірші] // Всесвіт. — 1984. — №2, 1998. — №7; [Поезії] // Всесвіт. — 1998. — № 7; Золотий жук. — К., 2001; Чорний кіт. — К., 2001; Ельдорадо: Поет. твори. — Тернопіль, 2004. *Рос. пер.* — Полн. собр. рассказов. — Москва, 1970; Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1972; Избранное: Стихотворения. Проза. Эссе. — Москва, 1984; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1993; Избр. соч.: В 2 т. — Москва, 2003.

Літ.: Аллен Г. Эдгар По. — Москва, 1987; Барт Р. Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По // Антологія світ. літ.-крит. думки XX ст. — Львів, 2001; Карабутенко І.І. Дивний талант Е. По // Всесвіт. — 1984. — № 2; Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. — Ленинград, 1984; Коломієць Г. "Американське" та "європейське" у творч. Е. По // Вікно в світ. — 1999. — № 6; Кортасар Х. Жизнь Э.А. По // Ин. л.-ра. — 1999; № 3; Стріха М. Амер. класик та укр. перекладачі // Всесвіт. — 1998. — № 7.

Б. Гіленсон



ПОЛІЦІА́НО, Анджело (Poliziano, Angelo; автонім: Амброджіні, Анджело — 14.07.1454, Монтепульчано — 28 або 29.09.1494, Флоренція) — італійський поет.

П. — один із найвизначніших представників флорентійського гуртка гуманістів. Він походив зі старовинного роду італійських купців, але вже його батько перервав цю традицію, обравши фах юриста. Після смерті у 1464 р. батька майбутній поет змушений був перебратися у Флоренцію, де почав вивчати стародавні мови, літературу і філософію. У 1469–1474 рр. він навчався в університеті і вже у ці роки став одним із найкращих знавців античної та сучасної йому італійської літератури. З 1473 р. П. отримав посаду літературного секретаря при Лоренцо Медічі, а з 1475 р. — посаду вихователя двох його синів, П'єро і Джованні, останній з яких у майбутньому стане папою Левом X. У 1477 р. П. отримав пріорат у церкві Сан Паоло, що уможливило його матеріальну незалежність, а з кінця 1480 р. посів кафедру латинської та грецької риторики Флорентійського університету, яку очолював до самої смерті.

Літературним дебютом П. вважають зроблений ним у 1470 р. переклад латинськими гекзаметрами другої пісні "Іліади" Гомера, який він присвятив Л. Медічі (саме цей переклад і поклав початок міцній дружбі і тісному співробітництву П. і Медічі). Ще через два роки П. переклав третю пісню "Іліади", але попри схвальні відгуки на його працю, повний переклад поеми Гомера письменнику так і не вдалося зробити. Паралельно П. взявся до створення на основі тосканської народно-пісенної лірики зразків гуманістичної любовної поезії. Водночас у цей період поет створив зразки епіграматичного та елегійного жанрів: елегія на смерть Альбієри дельї Альбіцці (1473), елегія *"До Лалаги"* ("In Lalagen") й ін. Разом із Л. Медічі поет створив *"Послання Федеріку Арагонському"*, що стало своєрідним маніфестом нової, гуманістичної, поетичної школи.

Одним із найдовершеніших творів П. початкового періоду творчості стали написані у 1475 р. *"Станси про турнір"* ("Stanze per la giostra"). Ця поема, написана народною мовою, повинна була уславити рицарські подвиги брата Лоренцо, Джуліано Медічі, які той здійснив на рицарському турнірі, влаштованому у 1475 р. на честь його коханої, Сімонетти Каттанео. У поемі П. не ставить за мету уславити Медічі як представників королівського дому, оскільки станси абстраговані навіть власне від самого рицарського турніру. Натомість поет змальовує історію кохання Джуліано Медічі, котрий постає в образі мисливця Юліо, до вродливої Сімонетти. Історію їхніх стосунків подано у формі легендарного сюжету, що інтерпретує мотиви й образи античної міфології і, зрештою, є відображенням гуманістичних уявлень про ідеал людської особистості. Поема залишилася незакінченою: у 1477 р. її головний герой Джуліано Медічі був підступно вбитий політичними супротивниками. Історію цієї змови П. виклав у праці *"Записки про змову Пацці"* ("Coniurationis pactianae commentarium", 1478).

У 1480 р. П. написав п'єсу у віршах *"Легенда про Орфея"* ("La favola di Orfeo"), яка стала не лише одним із найяскравіших творів епохи Відродження, а й започаткувала традицію світської гуманістичної драми, написаної народною мовою. Користуючись традиційною формою італійських середньовічних містерій, П. вклав у п'єсу новий, гуманістичний, зміст. У центрі драми — відомий міфічний співець Орфей, котрий

став одним із символів культури Відродження. П. інтерпретує його образ в дусі гуманістичних уявлень своєї епохи про людину як вільну істоту, не скуту у виборі свого життєвого шляху аскетичними церковними приписами чи фатальною містичною передвизначеністю її долі. Водночас у сюжетній інтерпретації П. міфу про Орфея звучать і нотки песимізму щодо можливостей втілення гуманістичного ідеалу в реальній дійсності.

Значне місце у творчості П. посідають його наукові філологічні праці, які він написав у формі есе — своєрідних вступів до лекцій про Гомера, Верґілія, Светонія, Персія, Стація, Арістотеля. Чотири з них під загальною назвою *"Ліси"* ("Silvae") були написані латинськими гекзаметрами: *"Манто"* ("Manto", 1482), *"Селюк"* ("Rusticus", 1483), *"Амбра"* ("Ambra", 1483), *"Нагорода няньці"* ("Nutricia", 1486). Окремо у 1489 р. П. видав першу центурію історично-філологічних нарисів *"Суміш"* ("Miscellanea").

Тв.: *Рос. пер.* — Сказание об Орфее. — Москва—Ленинград, 1933; Хрестоматия по зар. л.-ре. Эпоха Возрождения. — Москва, 1959. — Т. 1; Европ. поэты Возрождения. — Москва, 1974.

Літ.: Де Санктис А. История итал. л.-ры. — Москва, 1963. — Т. 1; История всемирной л.-ры: В 9 т. — Москва, 1985. — Т. 3; История зар. л.-ры. Средние века и Возрождение. — Москва, 1987; Bigi E. La cultura del Poliziano e altri studi umanistici. — Pisa, 1967; Branca V. Poliziano e l'umanesimo della parola. — Torino, 1983; Lo Cascio R. Poliziano. — Palermo, 1970.

В. Назарець



ПОНТО́ППІДАН, Генрік (Pontoppidan, Henrik — 24.07.1857, Фредерісія — 21.08.1943, Копенгаген) — данський письменник, лауреат Нобелівської премії 1917 р.

Народився у родині пастора, змалку зазнав сильного впливу християнського вчення, вважав, що пасторство батька "надовго... позначилося на його свідомості". П. навчався у Політехнічній школі, а потім, після пішої подорожі теренами Німеччини та Швейцарії (грошей на іншу форму знайомства із закордоном у нього не було) та студіювання природничих наук, юнак вирішив стати сільським учителем. У селі він особливо полюбив природу; спілкуючись із людьми, прагнув краще пізнати своїх співвітчизників. На початку 80-х pp. П. почав писати свої перші твори, у яких місцем дії стала данська провінція, а її мешканці — героями. У новелах *"Підтяті крила"* ("Staekkede Vinger"), *"Провінційні образки"* ("Landsbybilleder"), *"Із сільських хат"* ("Fra Hytterne") письменник змалював нелегку працю селян, їхній суворий побут.

Данські критики називали П. ідеологом селянського реалізму. Проте це слушно лише почасти, адже попри те, що перше десятиріччя письменник майже повністю присвятив проблематиці селянських буднів, він уже в середині 80-х pp. приєднався до ліберального руху і вважав, що оновлення Данії можливе тільки на шляху соціального прогресу. У цей період у його творчості з'явилася тема міста і міщан. Деякі тогочасні критики навіть почали розглядати прозу П. в соціалістському контексті, проте сам письменник стверджував, що упродовж усього свого життя він був лише "простим солдатом" у "вічній борні за визволення людського духу". Найстрашнішим злом у Данії П. вважав порожнє базікання, фразерство та лінощі. З цими вадами він боровся до кінця свого життя, використовуючи різні формальні прийоми. Його реалістичний метод вирізняється особливою (майже натуралістичною) увагою до життєвих деталей, а героями творів П. часто виступають прості люди.

Вагоме місце у романах письменника посідають проблеми віри, актуальні для його країни у XIX ст. У романі *"Обітована земля"* ("Det forjættede Land", 1891—1895) йдеться про долю пастора Ханстеда, котрий, відмовившись від своїх аристократичних зв'язків, одружується з селянкою, живе просто, без особливого комфорту, ходить у полотняній сорочці, сам оре землю, щоби стати ближчим до народу. Звісно, у цьому романі виразно простежуються ідеї Л. Толстого. Однак П. не вбачав у толстовській доктрині способу подолання існуючих протиріч, які, крім того, ускладнені релігійними суперечками. Загибель героя наприкінці роману ще більше переконує у помилковості обраного ним шляху і марності жертовних зусиль. У характері Ханстеда помітні риси героїв Г. Ібсена (Брандт) і Б. Бйорнсона (пастор Санг), але їхні жертовність і самозречення у романі П. показані як безплідні і даремні.

Найзначнішим романом П. став *"Щасливець Пер"* ("Lykke Per", 1898—1904). У цьому творі своєрідно поєдналися всі ті проблеми, які хвилювали автора протягом його творчого шляху. Головний герой роману — син пастора Петер-Андреас Сіденіус, котрий належить до родини, яка упродовж трьохсот років давала Данії священиків. Суворість, ригоризм моральних засад і невибагливість були підвалинами життя цих пасторів. Батько Петера-Андреаса наводив жах на своїх парафіян, ніколи не намагаючись скрасити їхнього існування; хрестини і весілля з його участю не були святом; а виголошуючи промову над труною небіжчика, пастор здебільшого наголошував на тому, що покійний тепер —

це лише "жменька тлінного праху" і "пожива для хробаків". А втім, священик не був злою людиною: своїм синам за спільним обідом він навіть намагався розповідати кумедні історії з власного життя, проте завжди закінчував ці оповідки повчальними нотаціями. Його дружина, яку ми бачимо вже дуже хворою і втомленою життям, замолоду була веселою, сміливою і життєрадісною, але у шлюбі зів'яла і втратила всю енергію, перейнявши від чоловіка релігійний аскетизм і суворість. Усі діти пастора Сіденіуса, за винятком Петера-Андреаса, бездумно приймають норми життя сім'ї, бунтує лише він. Але його бунт є суто дитячим: то він втече з сільськими хлопцями кататися на санчатах, незважаючи на те, що в сім'ї священика це суворо заборонено, то скоїть якусь іншу безневинну витівку — у цьому проявляється його прагнення до свободи особистості. Школу він зумів закінчити лише тому, що вчитель математики зауважив у нього неабиякі здібності до точних наук.

Відтак Петер-Андреас, всупереч батьковій волі і родинній традиції, вирішує стати інженером, а не священиком. Життєвий шлях цього непокірного пасторського сина і стає змістом книги. "Щасливець Пер" — так його називатимуть у місті — вирушив у Копенгаген, який спочатку приголомшив провінціала своїми розмірами та звичаями. Тут Петер-Андреас відрікся від своїх рідних. Щоправда, він і раніше іноді вважав себе не рідним сином, а названим, тож у Копенгагені юнак змінив навіть ім'я — тепер він просто Пер: ходить у пошарпаному вбранні, не завжди ситий, але твердо вірить у свою щасливу зірку. Пер — талановитий, посидючий, дужий, здоровий, гарний і одержимий ідеєю змінити копенгагенський фіорд, щоби зробити його судноплавним. Про Бога він не думає. Він захоплений своїм проектом, але 23-річного юнака ніхто серйозно не сприймає. Коли ж згодом для реалізації проекту збираються створювати акціонерну компанію, то від Пера вимагають покори, але він не здатний на приниження, — і його задум приречений. Сам Пер дедалі гостріше відчуває, що його творчі сили виснажуються, а технічні ідеї поступаються місцем ідеям моральним і філософським.

Внутрішній еволюції героя сприяє його наречена Якоба Саломон — донька мільйонера, дівчина хвороблива, негарна, але розумна, із сильним характером. З появою Якоби у романі виникає протиставлення двох родин: данської пасторської із суворими правилами, постійним самозреченням і самообмеженням, у якій веселощі та щире почуття вважаються гріховними, — і єврейської сім'ї вільних людей, у якій також багато дітей, але ніхто нікого не пригнічує, усі люблять одне одного, тут панує атмосфера радості і взаєморозуміння. Культура, розум, розмаїття інтересів Якоби значною мірою сприяють розвиткові Пера, але водночас наречена намагається навчити юнака знаходити компроміси, яких неможливо уникнути у діловому світі.

Заплутавшись у суперечностях, Пер, котрий усе ж не втратив потягу до простого та сердечного життя середніх класів, пориває стосунки з Якобою і влаштовується землевпорядником у провінції. Криза настає тоді, коли Пер розуміє, що його власний син, як і він сам у дитинстві, цурається його: отже, колишній бунтар сам почав придушувати волю інших. Відтак філософські студії змінюються захопленням релігійними ідеями, проте й у цій царині "щасливця" Пера чекає розчарування. Наприкінці життя він усамітнюється, остаточно переконавшись у тому, що головний зв'язок людини — з природою.

Важливу роль у романі відіграє Натан — гість родини Саломонів. У цьому образі втілений характер надзвичайно популярного данського критика і громадського діяча другої половини XIX ст. Г. Брандеса. Його промови перед молоддю про завдання країни і про розвиток сучасної європейської літератури набули сенсаційного розголосу. Втім, письменник вельми обережно ставиться до свого героя і його популярності: П. бачить, що лекції Брандеса-Натана звільняли молодь від необхідності читати ті книги, про які він писав, а його промови не могли пробудити суспільство до активної діяльності через те, що у словах знаменитого лектора та борця гостре око письменника зауважувало елементи фразерства та пози.

Створивши роман виховання і втрачених ілюзій, П. розглянув у ньому всі ті проблеми, які були важливими передусім для нього самого, — антагонізм релігії та вільнодумства, соціального прогресу та патріархальних звичаїв, творчості та наслідування традиції, конфлікту міста і провінції. Автобіографічні мотиви також зробили свій внесок у структуру роману: навчання пасторського сина у Політехнічній школі, захоплення біологією, вчителювання у провінції, роздуми провінціала про перипетії життя великого міста і країни загалом. Проте у своєму підсумковому романі П. остаточно так і не відповів на питання, що його хвилювали, — ймовірно, саме тому сумно завершується твір про "щасливця" Пера, котрий лише в окремі хвилини життя вірив у свій талан, а справді щасливою людиною ніколи не був.

П'ятитомний роман П. *"Царство мертвих"* ("De dødes Rige", 1912–1916) продовжив основну тему попередніх епопей письменника — проблеми сучасного данського суспільства, яке стоїть перед складним вибором свого подальшого шляху. У 1917 р. П. присудили Нобелівську премію з літератури (яку він поділив із данським

драматургом К. А. Гʼєллерупом) “за правдивий показ у своїх епічних творах сучасного життя Данії”.

У наступні роки П. писав здебільшого автобіографічні твори, багато працював як публіцист. Помер письменник у передмісті Копенгагена, у власному будинку, де замешкував останні тридцять років.

Останнім значним твором П. була книга *“Шлях до самого себе”* (“Under vejs til mig selv”, 1943), яку він писав упродовж десяти років. У цьому творі П., пригадуючи бурхливі роки, коли нові книги і нові ідеї могли приголомшувати країну, зізнається, що найголовнішою для нього завжди була творчість, якій слід віддаватися всією душею, інакше вона перетворюється на злободенне патякання.

Тв.: *Рос. пер.* — Счастливчик Пер: В 2 кн. — Москва, 1961.

Літ.: Кристенсен С. М. Датская л.-ра 1918–1952 годов. — Москва, 1963; Неустроев В. П. Генрик Понтоппидан и его “Счастливчик Пер” // Понтоппидан Г. Счастливчик Пер. — Москва, 1961.

Г. Храповицька



ПÓУЕЛЛ, Ентоні (Powell, Anthony — 21.12.1905, Лондон — 28.03.2000, Фром, Сомерсет) — англійський письменник.

П. був нащадком давнього роду, що походив з Уельсу. Він народився в родині кадрового військового, навчався в Ітоні, пізніше закінчив Оксфордський університет. Займався журналістикою, працював у видавництві “Дакуорт”, газетах і журналах (“Спектейтор”, “Панч”, “ТЛС”, “Дейлі телеграф”). У 30-х рр. писав кіносценарії. Уже в цей час сформувався світогляд П., що тяжів до ліберально-консервативних поглядів і проявився у несприйнятті ідеології лівого руху, а також у безкомпромісній критиці привілейованих аристократичних кіл сучасного йому суспільства.

У роки Другої світової війни П. у чині майора служив у розвідці піхотного полку військ Великобританії. Після закінчення війни повернувся у літературу. Займав активну громадську позицію, неодноразово брав участь в міжнародних письменницьких зустрічах і семінарах, присвячених проблемам літературного розвитку.

Майстер сучасного роману, П. наслідує реалістичні традиції англійської художньої прози — характерологію та психологізм. Його творчість розвивається в річищі англійської національної традиції комічної оповіді, зокрема, в дусі творчості Ч. Діккенса, І. Во, П. Х. Джонсона та ін.

Ранні романи П. написані у манері І. Во і свідчать про домінування різко-критичних тенденцій стосовно зображення сучасної йому англійської соціально-політичної дійсності. У романі *“Пізні люди”* (“Afternoon Men”, 1931) П. розвиває тему безцільного існування представників художньої інтелігенції, яких лякає “сіра, одноманітна, страшна пустеля безнадії і відчаю”. У романі *“Венусберг”* (1932) письменник змальовує Ригу 20-х рр. У романі *“Переслідування, а потім смерть”* (“From a View to a Death”, 1933) на прикладі долі англійського художника Артура Зоуча піддається різкій критиці ніцшеанська ідеологія “волі до влади” і ніцшеанський образ “надлюдини”. Владолюбство знаходить своє висвітлення і в романі П. *“Агенти і пацієнти”* (1936), в якому змальовані зарозумілі невігласи, котрі претендують на визначальну роль в культурному житті суспільства.

Ці самі жанрово-тематичні домінанти виявляють себе й у творі *“Що трапилося з Верінгом”* (1939), у якому змальована комічна історія групи людей, що намагаються реконструювати біографію популярного письменника, яким виявився звичайний пройдисвіт. Починаючи з *“Питань виховання”* (“A Question of Upbringing”, 1951), П. написав дванадцять романів, які склали єдиний цикл під назвою *“Танóк під музику Часу”* (“A Dance to the Music of Time”, 1951–1975). До цього циклу (враховуючи *“Питання виховання”*) увійшли романи *“Дешевий базар”* (“A Buyers's Market”, 1952), *“Світ бізнесу”* (“The Acceptance World”, 1955), *“У будинку леді Моллі”* (“At Lady Molly's”, 1957), *“Китайський ресторан Казанови”* (“Casanova's Chinese Restaurant”, 1960), *“Милосердні”* (“The Kindly Ones”, 1962), *“Поле кісток”* (“The Valley of Bones”, 1964), *“Мистецтво ратних справ”* (“The Soldier's Art”, 1967), *“Військові філософи”* (“The Military Philosophers”, 1968), *“Книжки прикрашають кімнату”* (“Books Do Furnish a Room”, 1971), *“Королі на годину”* (“Temporary Kings”, 1973) , *“Прислуховуючись до таємних гармоній”* (“Hearing Secret Harmonies”, 1975). У цьому циклі, який порівнюють із циклом М. Пруста “У пошуках утраченого часу” (в англійській критиці П. часто називають “англійським Прустом”), письменник через долю і сприйняття своїх героїв відтворює життя вищого та середнього прошарків сучасного йому англійського суспільства між двома світовими війнами і після 1945 р. З самого початку першого роману циклу (*“Питання виховання”*) П. так пояснює сенс назви своєї епопеї. Образ “танкý під музику Часу” навіяний алегоричною картиною французького художника XVII ст. Н. Пуссена із серії “Пори року”: старий Час грає на лірі, а Пори року, взявшись за руки, водять хоровод. Письменник XX ст. побачив у художника-класициста XVII ст. близьку

йому ідею всемогутності часу, трагічне відчуття скороминущості життя та філософський стоїцизм. Заголовний алегоричний образ епопеї виявляє ідею тісного зв'язку життя людей з рухом часу, ідею співвідношення людських доль із невпинним поступом історії.

Цикл *"Танок під музику часу"* ділиться на чотири трилогії, у яких діють понад двісті персонажів. Головними героями, доля яких є наскрізною для усіх чи майже усіх романів циклу, виступають чотири випускники привілейованої школи: Кеннет Відмерпул, Чарлз Стрінґам, Пітер Темплер та Ніколас Дженкінс. Кожен з них уособлює певний соціальний і людський характер. Кеннет Відмерпул ззовні незграбний і неприємний чолов'яга, котрий уперто і неухильно просувається вгору по східцях службової кар'єри і, зрештою, в останній трилогії циклу стає навіть членом палати лордів. Він завжди і в будь-якій ситуацій намагається бути першим, бути лідером. Образ Відмерпула змальований в епопеї П. сатиричними фарбами, як тип сучасного ділка і політикана.

Відмерпулу протиставлений привабливий, розумний, іронічний, але слабохарактерний Чарлз Стрінґам, котрий не доводить до кінця жодне із тих життєвих починань, до яких він удається. Вступивши в університет, він невдовзі залишає його. Служба в Сіті, як і одруження, також закінчуються для нього цілковитим крахом. Розчарований життєвими негараздами, які випадають на його долю, Стрінґам зрештою спивається. Після курсу лікування він іде на війну і гине в японському таборі для військовополонених у Малайї.

Таким самим привабливим, приємним, але самовпевненим і дещо цинічним у своєму прагненні до багатства та життєвих насолод змальований в епопеї Пітер Темплер.

Нарешті, Ніколас Дженкінс виступає в епопеї П. як оповідач, від особи якого ведеться розповідь про усіх інших героїв твору. Образ Дженкінса значною мірою автобіографічний. Як і його автор, Дженкінс після закінчення школи вступає в університет, потім працює у видавництві і стає письменником. Під час війни він служить молодшим офіцером уельської дивізії, потім його переводять у Лондон у військове міністерство, де він виконує обов'язки офіцера зв'язку з європейськими союзниками. У повоєнні роки Ніколас знову повертається до літератури.

Якщо на перших сторінках циклу Дженкінс виступає у ролі наївного "простака", котрий ще не володіє достатньою мірою мистецтвом глибоко проникати в душі людей, яких він спостерігає, узагальнювати і систематизувати життєві факти, свідком яких стає, то чим далі, тим більше Дженкінс збагачується практичним досвідом, його погляд на життя та людей стає більш виваженим, тверезим та іронічним. З образом Дженкінса в епопею вводиться наскрізна сюжетна лінія, пов'язана зі світом мистецтва, який різко протиставляється автором світу Ринку та Бізнесу (назви двох романів циклу).

Одним із головних героїв епопеї може бути названий також Час. У музиці Часу звучать трагічні мотиви, які підпорядковують собі людські долі. "Проте Час у П., — як зауважує М. Гордишевська, — не позбавляє людину свободи вибору, не знімає з неї відповідальності. Час ставить людину перед вибором, випробовує її моральну стійкість. Віра в людську гідність, у здатність людини зберігати людяність у будь-яких перипетіях життя, витримати жорстоку гру Часу — саме в цьому гуманістичний пафос книги П.".

Критичні тенденції щодо висвітлення життя сучасного йому суспільства наявні і в пізніх романах П. — *"О, як крутиться колесо"* ("Oh, How the Wheel Becomes It", 1983) та *"Король рибалок"* ("The Fisher King", 1986).

Помер П. поблизу Фрома, що у графстві Сомерсет, 28 березня 2000 року.

Тв.: *Рос. пер.* — Поле костей. Искусство ратных дел. — Москва, 1984.

Літ.: Аллен У. Традиция и мечта. — Москва, 1970; Аникин Г.В. Англ. роман 60-х гг. — Москва, 1974; Гордышевская М. Предисловие // Поуэлл Э. Поле костей. Искусство ратных дел. — Москва, 1984; Дурново А. Война за кадром // Лит. обозрение. — 1985. — № 5; Ивашева В. В. Англ. л.-ра. XX век. — Москва, 1967.

В. Назарець



ПОУП, Александр (Pope, Alexander — 21.05.1688, Лондон — 30.05.1744, там само) — англійський поет.

Його батько торгував тканинами і сповідував католицьку віру, що, за чинним законодавством, значно обмежувало права при здобутті освіти та при вступі на державну службу. З огляду на ці обставини, а також через кволе здоров'я П. виховували вдома, в околицях Лондона: спочатку в Хаммерсміті, а потім у Бінфілді, розташованому у Віндзорському парку. У 1700 р. він тяжко занедужав: хвороба кісткового мозку викривила хребет підлітка і загальмувала його подальший ріст. П. назавжди залишився інвалідом. Того ж року, як згодом згадував сам письменник, він написав свого першого вірша — *"Оду до самотності"* ("Ode on Solitude").

Утім, цілковито довіряти цьому авторському свідченню не варто, оскільки П. свідомо редагував власну біографію, витворюючи у ній образ

ідеального поета. І першою умовою, без якої П. не уявляв творця, був ранній вияв таланту як ознака природної обдарованості. Проте П. й справді рано почав писати і вже в шістнадцять років закінчив цикл *"Пасторалей"* ("The Pastorals", 1704), які стали широко відомими ще до публікації і вразили сучасників музикальністю стилю, коли у 1709 р. були опубліковані у шостому випуску поетичного альманаху видавця Дж. Тонсона. Жанр пасторалі був модним, оскільки відповідав і вимогам естетики класицизму, і новим просвітницьким настановам, які збуджували інтерес до природи.

На момент публікації цього першого циклу сам П. закінчував поему *"Проба про критику"* ("An Essay on Criticism", вид. 1711), де у притаманній йому манері намагався примирити класичний смак із новочасними інтенціями. Обидва слова, вжиті у назві поеми, мали новаторське значення: за першим — Локкова теорія емпіричного пізнання; за другим — новий жанр літературної діяльності, що прийшов на зміну колишнім нормативним поетикам. Зрештою, критика і стала явищем емпіричного пізнання, аналізу у царині літератури. Але водночас у цьому новому жанрі П. обстоює важливість наслідування класиків античності, узгодження смаку зі здоровим глуздом. Сам автор вважає, що його творчість є взірцем "правильної" англійської поезії, у якій поєднуються досконалість вірша, стилю та "героїчного куплета" (так в Англії називали цезурований п'ятистопний ямб з парною римою, що вважався відповідником античного гекзаметра).

Орієнтуючись на найвищий античний взірець, яким вважали Верґілія, П. вибудовує всю свою творчість. Він дебютував *"Пасторалями"*, адже Верґілій теж починав із "Буколік". Юному поетові годиться вдосконалювати свою майстерність у спогляданні природи, у змалюванні її на тлі любовних і поетичних ігрищ. Натомість дорослість передбачає здоровий глузд і розуміння практичної корисності. Цим вимогам відповідає дидактична поема Верґілія "Георґіки". Відтак і П. написав *"Віндзорський ліс"* ("Windsor Forest"), де в дусі не стільки античного, скільки сучасного смаку захоплено описує добре відомі йому мальовничі куточки Віндзорського парку. Переважання розгорнутих зорових образів спонукало до коригування жанрової специфіки: дидактична поема змінилася описовою, хоча це й суперечило класичним уподобанням П. Опис як такий поет не вважав достатньою підставою для натхнення, він повинен був мати мету. Протягом кількох років поема залишалася незакінченою — автор дописав її лише тоді, коли осмислив опис мальовничої природи як аргумент на користь мирного завершення війни за іспанську спадщину, що тривала уже понад десять років. *"Віндзорський ліс"* вийшов з друку на початку 1713 р., мирну угоду було укладено у березні, а відтак П. здобув прихильність міністрів партії торі і став другом найвпливовішого торійського публіциста Дж. Свіфта.

Ця особиста дружба мала великі літературні наслідки. У 1713–1714 рр. виникнув, а в 1726–1727 рр. відродився клуб Мартіна Писаки (Martin Scriblerus), що став колективною маскою П., Дж. Свіфта, Дж. Гея і Дж. Арбетнота. Четверо друзів-літераторів дотепно пародіювали вчений педантизм. Слід зазначити, що на момент створення клубу Мартіна Писаки П. уже мав досвід у жанрі пародії, видавши перший варіант поеми *"Викрадення кучеря"* у двох піснях ("The Rape of the Lock", 1712). Через два роки побачив світ остаточний варіант поеми (у п'яти піснях). Це була своєрідна спроба продовжити сходження щаблями жанрової ієрархії услід за Верґілієм, котрий створив епос "Енеїда". У якості сучасного епосу П. запропонував пародійно-комічну поему (mock epic) — історію викрадення кавалером-залицяльником кучеря великосвітської красуні. Мільтонові та гомерові асоціації розгортаються на тлі бойовищ, хоча один із цих боїв духи-охоронці кучеря ведуть зі згубними для нього ножицями, а друга битва ведеться на зеленому сукні ломберного столу. Стиль епосу комічно гіперболізує події, незважаючи на очевидну мізерність того, що відбувається.

Наступною спробою П. створити епічний твір стала праця над перекладом поем Гомера. Після смерті у 1714 р. королеви Анни й усунення від влади партії торі друзі П. потрапили у немилість, а сам він, будучи католиком, особливо гостро відчув небезпеку репресій і творчо усамітнився, намагаючись стояти осторонь від суспільного життя. У цей період П. вперше підсумував власну літературну діяльність, видавши у 1717 р. зібрання своїх творів *("Works")*, у якому вагоме місце посіли пасторалі та наслідування античних і англійських поетів, у тому числі переспів Дж. Чосера — поема *"Храм Слави"* ("The Temple of Fame"). Крім того, до книги увійшли "священна еклога" *"Месія"* ("Messiah. A Sacred Eclogue in Imitation of Virgil's Pollio"), яка за сприяння Дж. Аддісона у 1712 р. була опублікована в журналі "Глядач"; три послання до Терези Блаунт (згодом поет присвятив їх молодшій сестрі своєї адресатки Марті, котра назавжди зберегла дружнє ставлення до П.); а також героїда *"Послання Елоїзи до Абеляра"* ("Epistle of Eloisa to Abelard").

Упродовж 1715–1720 рр. побачила світ шеститомна "Іліада" у римованому, здійсненому п'ятистопним ямбом перекладі П. І хоча одразу ж спалахнула полеміка з приводу його точності, проте успіх видання був вельми гучним, а П. здобув матеріальну незалежність. У 1719 р. пи-

сьменник зумів придбати маєток у Твікінґемі, де й оселився. У 1725 р. вийшло друком зібрання творів В. Шекспіра за редакцією П.; а наступного, 1726 р., був завершений і повністю опублікований переклад "Одіссеї" (П. здійснив цю працю спільно з Е. Фентоном і В. Брумом).

У середині 20-х рр. суспільна ситуація в Англії змінилася. Із заслання повернулися колишній державний секретар в уряді торі й один із чільних діячів партії віконт Болінґброк; у 1726 р. спробував повернутися з Дубліна у Лондон Дж. Свіфт, котрий привіз із собою рукопис "Мандрів Гуллівера" (П. допоміг авторові видати цю славетну книгу). З'явилася можливість для діяльності політичної опозиції, у якій взяв участь і П. Сучасний біограф М. Мек вважає цей аспект постаті письменника дуже важливим і навіть називає П. "сумлінням опозиції".

Невдовзі відновив свою діяльність і клуб Мартіна Писаки; з-під пера його учасників з'явилися кілька класичних творів сатиричного жанру. У 1727 р. вийшла друком книга Мартіна Писаки, у якій П. вмістив і свій прозовий памфлет *"Пері-бафос, або Мистецтво зниження"* ("The Art of Sinking in Poetry"). Об'єктом висміювання у цьому творі постає сучасна поезія, яка замість мистецтва піднесеного повною мірою опанувала мистецтвом зниженого, брутального, непристойного. У цей період самого П. гостро критикували — переважно за відредаговане ним видання Шекспіра, яке хоча й було важливим кроком у дослідженні його спадщини (зокрема, П. першим оцінив текстологічне значення прижиттєвих in quarto драматурга), проте не обійшлося без помилок. Ображений П. вирішив продовжити свою давню, розпочату під маскою Мартіна Писаки, полеміку з педантами, але тепер він вирішив шпетити своїх опонентів у поетичній формі. П. здійснив ще одну спробу створити сучасний епос — сатиричний: *"Дунсіада"* або, якщо перекласти слово "dunce" українською мовою, — *"Дурніада"* ("The Dunciad"). Перше видання у трьох книгах з'явилося у 1728 р., а через рік побачила світ доповнена версія твору. У 1742 р. П. наново відредагував поему, доповнивши її четвертою книгою — *"Нова Дунсіада"* ("The New Dunciad").

Якщо у цій поемі П. демонструє свій хист у царині "зниженого" мистецтва, зображаючи сучасну літературу за допомогою саме тих прийомів, які їй найбільше личать, то в інших творах цього періоду поет намагається працювати у жанрі високої моральної сатири, наслідуючи Горація. Після *"Дунсіади"*, яка образила і розгнівала багатьох, письменник став мішенню для численних кпинів. Недоброзичливці знущалися над фізичними вадами П., паплюжили його репутацію. Отож письменник вирішив відповісти всім опонентам одразу, розказавши про те, як він уявляє собі людину, а щоб його вислухали без упередження, П. не вказав свого імені ані під фрагментами нової поеми, які спочатку були видані окремими випусками, ані на титульному аркуші повного видання *"Проби про людину"* ("Essay on Man", 1732–1734; окр. вид. 1734).

Усі чотири листи (епістоли) поеми починаються однаково: "Про природу і становище людини..." Натомість друга частина у кожному випадку своя: "...стосовно Всесвіту", "...стосовно самої себе", "...стосовно суспільства", "...стосовно щастя". Мовою влучних поетичних афоризмів П. виклав засади моральної філософії, починаючи від античних часів. Поет аналізує етичні принципи з погляду сучасної думки. Проте з властивою йому обережністю П. не хотів прямо виявляти свого зв'язку з локківським сенсуалізмом або з природною релігією, хоча їхнім духом наснажені і *"Проба про людину"*, і *"Загальна молитва"* ("Universal Prayer").

"Пробою про людину" П. досягнув своєї мети: багато його непримиренних ворогів схвально відгукнулися про цю анонімно опубліковану поему, але невдовзі спалахнула полеміка — автора звинувачували у несамостійності, простому умінні римувати чужі думки. Але найнебезпечнішим було звинувачення у відступництві від чистоти віри.

У цей час П. завершив цикл *"Моральних проб"*, що складався з п'яти послань до друзів ("Moral Essays", 1731–1735). У кожного послання — своя тема, переважно морального розмірковування: про характер чоловіків, жінок, знання, використання багатства і, нарешті, про медалі (давно почате послання до вже покійного на той час Дж. Аддісона). У тому самому 1735 р. П. закінчив ще одне давнє послання — до доктора Арбетнота ("Epistle to Dr. Arbuthnot, a Prologue to the Satires"). Для П., котрий сповідував і практикував у житті культ дружнього спілкування, послання було одним із головних жанрів, проте часто воно ставало нагодою для чергового сатиричного висловлювання. Свої переклади горацієвих сатир П. також присвячував друзям.

Якщо послання до Арбетнота мало підзаголовок "прологу до сатир", то "епілогом" П. вважав дві сатири у діалогічній формі, озаглавлені роком їх написання — *"1738"*. Це останнє — різко політичне висловлювання П., яке він спрямував безпосередньо до першого міністра Англії Р. Волпола. Після цього поет, будучи вже важко хворим, зосередив свої зусилля на завершенні своєї літературної сатири — *"Дунсіади"*.

Упродовж XVIII ст. П. залишався для всієї Європи одним із найславетніших і впливових поетів. Проте слава П.-поета-класициста зблякла з приходом романтиків, але серед них у нього виявився такий впливовий прибічник

і спадкоємець, як Дж.Н.Г. Байрон, котрий цінував його чи не вище за Шекспіра. У межах своєї літературної епохи П. втілив образ поета-майстра, котрий досягнув найвищої досконалості, і поета-філософа, котрий оспівав ідеал духовної єдності природи як Великого Ланцюга Буття.

Тв.: Укр. пер. — Епіграми // Всесвіт. — 1986. — № 9. *Рос. пер.* — Опыт о человеке // Англия в памфлете: Англ. публицист. проза нач. XVIII в. — Москва, 1987; Поэмы. — Москва, 1988.

Літ.: Васильева Т.Н. Александр Поуп и его политич. сатиры. (Поэма 20–40-х гг. XVIII в.). — Кишинев, 1979; Сидорченко Л.В. Александр Поуп: В поисках идеала. — Ленинград, 1987; Сидорченко Л.В. Александр Поуп и худ. искания в англ. л.-ре первой четверти XVIII века. — С.-Петербург, 1992; Шайтанов И.О. Мыслящая муза: "Открытие природы" в поэзии XVIII в. — Москва, 1989; Alexander Pope. — London, 1972; Brower R.A. Alexander Pope. The Poetry of Allusion. — Oxford, 1959; Dobrée B. Alexander Pope. — London, 1963; Flaser G.S. Alexander Pope. — London, 1978; Gurr E. Pope. — Edinburgh, 1971; Parkin R.P. The Poetic Workmanhip of Alexander Pope. — New York, 1966; Reeves F. The Reputacion and Writings of Alexander Pope. — London, 1976; Spacks P.M. An Argument of Images: The Poetry of Alexander Pope. — Cambridge, 1971.

І. Шайтанов



ПРЕВО́ Д'ЕКЗІЛЬ, Антуан Франсуа (Prevost d'Exilles, Antoine François — 1.04.1697, Еден — 25.11.1763, Шантільї) — французький письменник.

П. Д., якого зазвичай звуть абат Прево, — славетний письменник, видавець журналу, перекладач, автор 112 томів творів, які відіграли велику роль у формуванні національної культури та літератури, прожив важке, сповнене пригод життя. Він народився у м. Еден у сім'ї королівського прокурора. У 14 років втратив матір і посварився з батьком. Проти його волі хлопця відправили у єзуїтський колеж, звідки він утік в армію. 17-річний П. Д. повернувся до єзуїтів, але ненадовго. З ним траплялися гучні любовні історії, його декілька разів висилали — в Голландію, Англію, знову в Голландію. П. Д. то приймав сан ченця, то відмовлявся від нього, змінював католицьку віру на протестантську, знову повертався у католицтво. У 1733–1740 рр. П. Д. видавав журнал "За і проти", у якому знайомив французького читача із життям і культурою Англії.

П. Д. — автор багатотомних романів, поміж яких *"Записки та пригоди вельможі, котрий відійшов від світу"* ("Mémoires et aventures d'un homme de gualité gui s'est retiré du monde", 1728–1731; сім томів) і *"Англійський філософ, або Історія Клівленда, позашлюбного сина Кромвеля, написана ним самим"* ("Le philosophe anglais, ou l'histoire de M-r Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même", 1731–1738; вісім томів). Автор цих творів близький за своїми поглядами до першого покоління просвітників. Так, ми знаходимо у цих романах і виступи проти релігійного фанатизму, і проекти розумної організації суспільства (у *"Записках та пригодах вельможі..."*), а також образ "природної людини" у її зіткненні із цивілізацією й апологію розуму (у *"Клівленді"*). Проте світова слава П. Д. пов'язана із творами іншого жанру. Окрім цих багатотомних книг, П. Д. створив декілька невеликих гостросюжетних психологічних романів. Таким є його роман *"Історія однієї грекині"* ("Histoire d'une grecque moderne", 1740) — розповідь про важку долю молодої жінки, котра вирвалася із турецького гарему, але не зважилася поділити щастя з коханою людиною. Таким є і роман *"Історія кавалера де Ґрієта Манон Леско"* ("Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut", 1731), остання і цілком самостійна частина *"Записок і пригод вельможі..."*.

"Манон Леско" вирізняє двоплановість структури. У романі можна виокремити дуже тісно "заселений" нижній план, який за складом і змістом дуже схожий на "Жіль Блаза" А.Р. Лесажа. Тут діють брат Манон — кавалер Леско, багаті коханці Манон — пан де Б., пан де Г.М., а також його син й ін. Тут відіграють значну роль коштовності, гроші, пишні особняки, а водночас картярські кубла та в'язниці. Це світ багатіїв, відкупників, але водночас світ картярів і шахраїв. Стосунки людей тут ґрунтуються на шахруванні й ошуканстві, насильстві та примусі.

Над цим світом розташований другий план, де вирішальне значення належить людським пристрастям. Саме кохання визначає поведінку головного героя — кавалера де Гріє, котрий заради нього ладен пожертвувати дворянською честю, багатством, кар'єрою. Такою, по суті, є і Манон Леско, котра заради кохання до де Гріє полишає забезпечене і багате життя.

На відміну від героїв багатьох романів, кавалер де Гріє зосереджений не на навколишньому світі, а на власних переживаннях. Це змушує автора детально зупинятися у своїй оповіді на душевних порухах де Гріє: зародження у його душі кохання до Манон, кохання, яке надзвичайно витончує розум, відкриває серце для тисячі відчуттів. Його переживання зовнішньо несподівані, непередбачувані: так, хворобливі ревнощі до сина де Г.М., що мучать серця де Гріє, при отриманні листа від Манон відразу поступаються місцем похмурому і тупому спокою, а напад люті, що охопив його відразу ж після цього, переходить у невтішне горе, потім

помітно слабне і дає йому можливість зібратися з думками. Але ці різкі переходи психологічно виправдані.

У романі трагічний фінал: Манон гине, а де Ґріє, цілковито спустошений і пригнічений, уже не живе, а лише доживає своє життя. Трагічна атмосфера твору пояснюється тим, що відображені у ньому дві сфери — сфера кохання і сфера багатства — протистоять одна одній як два взаємно ворожі світи. При цьому П. Д. приходить до зображення діалектики людської душі, до напівтонів, до змалювання складного переплетення добра та зла. Манон кохає де Ґріє щиро та пристрасно, оточує його теплом і турботою, зберігає йому завжди "вірність серця". І водночас, засвоївши під тиском свого середовища схильність із "приємністю провести свій день", вона сама топче своє кохання, втрачає незалежність і чистоту, а отримує натомість розкоші, особняк, карету, коштовності. Лише в Америці, де все це відсутнє, вона вперше відчуває свою незалежність.

Де Ґріє уявляє Манон певною "загадкою", "вельми химерною істотою". Причини її поведінки таємничі. Він ніяк не може зрозуміти, чи є вона "найдивовижнішою дівчиною у світі", як це видається іноді йому самому, а чи вона лише "підла та підступна коханка"; чи вона кохає і страждає, коли плаче, прощаючись із ним перед тим, як піти до де Б. І справа тут не тільки в тому, що де Ґріє не здатний її зрозуміти. Справа в об'єктивних властивостях характеру самої Манон.

Ця прихована письменником діалектика душі і характеру, зокрема душі та характеру жінки, котра пустилася берега, отримає подальший розвиток в епоху романтизму. Внутрішнє життя героїв П. Д. не існує ізольовано від реального світу, що їх оточує. Попри все, через Манон і її оточення вплив суспільства торкається і самого де Ґріє, котрий до певної міри стає тотожний своєму середовищу. Щоправда, незважаючи на все це, де Ґріє залишається вірним своєму коханню до Манон; більше того, він здійснює всі свої картярські афери, прощає крутійські витівки Манон і навіть бере участь у них лише з кохання до неї. Але відбиток двоїстості все ж таки лягає і на його образ, про який сам автор зауважує у передмові до роману, зазначаючи, що це "характер двоїстий, котрий поєднує в собі ганджі та чесноти". П. Д. зробив значний крок уперед у змалюванні людини, у розкритті складності її душі. Характер людини в уявленні П. Д. позбавлений, проте, і тієї цільності, яка властива дійовим особам творів просвітників.

Письменник наче випереджає свій час і зближується із пізнім Просвітництвом, як це розкривається у "Небожі Рамо" та "Жакові-фаталістові" Д. Дідро, у "Сповіді" Ж.Ж. Руссо. Більше того, цей роман випереджує до певної міри Стендаля, психологічну прозу XIX—XX ст. Але сам П. Д., ймовірно, не усвідомлював свого новаторства. Коли в Англії з'явилися романи С. Річардсона, він саме у них побачив видатне художнє відкриття століття і відтоді вважав своїм головним завданням знайомити французького читача із творами англійського романіста. П. Д. переклав "Клариссу" та "Грандісона". Захоплюючись цими романами, він, проте, не просто їх перекладав, а, скорочуючи розтягнуті місця, робив динамічнішими, ніж в оригіналі.

У 1754 р. папа Бенедикт XIV призначив П. Д. настоятелем у м. Женн. В останні роки життя П. Д. розробляв генеалогію роду Конті і багато перекладав із англійської.

Тв.: Рос. пер. — История одной гречанки. — Москва, 1975; История кавалера де Грие и Манон Леско. — Москва, 1978; История кавалера де Грие и Манон Леско. История одной гречанки. Новеллы. — Москва, 1989.

Літ.: Виппер Ю. Два шедевра франц. прозы XVIII века // Прево А.Ф. Манон Леско. Шодерло де Лакло П.А.Ф. Опасные связи. — Москва, 1967; Гунст Е.А. Жизнь и творчество аббата Прево // Прево А.Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. — Москва, 1978; Пасхарьян Н.Т. Роман А. Прево "История кавалера де Грие и Манон Леско" // Генезис, поэтика и жанр. система франц. романа 1690—1760-х гг. — Днепропетровск, 1996; L'Abbé Prévost: Actes du colloque. — Aix-en Provence, 1965; Billy A. L'abbé Prévost auteur de "Manon Lescaut": Un singulier bénédictin. — Paris, 1969; Engel C.-E. Le véritable abbé Prevost. — Monaco, 1958; Mathé R. Manon Lescaut. L'abbé Prévost. — Paris, 1972; Sgard J. Le "Pour et contre". Le Prévost. — Paris, 1969; Sgard J. Prévost romancier. — Paris, 1968.

За О. Михайловим



ПРЕШЕРН, Франце (Prešeren, France — 3.12.1800, Врба — 8.02.1849, Крань) — словенський поет.

П. був великим поетом і фатально безталанною людиною. Він народився у селі Врба, поблизу чарівного Бледського озера. Восьмирічним хлоп'ям, "зваблений жагою знань", він рушив у світ і відтоді бачив рідне село лише зрідка, під час вакацій та короткочасних наїздів.

Свою освіту П. розпочав у батькового дядька Йожефа Прешерна, капелана невеличкої церковці поблизу містечка Гросунлє, що на південь від Люблян. Протягом року старий Йожеф навчив хлопця читати німецькою та словенською мовами, а наступної осені одвіз у містечко

Рибницю, що славилося своєю, заснованою ще в XIV ст., семирічною латинською школою. Два класи Рибницької початкової школи хлопець скінчив блискуче, з почесними відзнаками, а до третього пішов уже в Люблянах.

У 1813 р. П. став учнем першого класу Люблянської гімназії, директором якої був тоді перший словенський поет В. Водник. Шість років П. був серед кращих учнів гімназії; хлопець багато читав, а в старших класах, склавши належний іспит, навіть працював домашнім учителем у заможних люблянських родинах.

Наприкінці 1821 р., завершуючи вже другий клас ліцею, юнак приголомшив батьків і старого Йожефа Прешерна, котрі мріяли про духовний сан для свого улюбленця, несподіваним рішенням податися до Відня здобувати юридичну освіту. У Любляни П. повернувся у 1828 р. доктором права. З цим новим станом у нього, мабуть, пов'язані були певні сподівання: матеріальної забезпеченості, авторитету в суспільстві і водночас деякої незалежності від влади. Проте фах, здобутий нелегко і проти волі батьків, не приніс йому справдження жодного з тих сподівань. З двадцяти років, що їх судилося П. прожити після закінчення університету, вісімнадцять він прослужив конципієнтом, тобто помічником адвоката у приватних юридичних конторах. За цей час він п'ять разів подавав до урядових установ клопотання про дозвіл на самостійну адвокатську практику — і п'ять разів отримував відмову, відверто чи приховано мотивовану його вільнодумством, підозрюваною нелояльністю до влади та нехтуванням узвичаєних у міщанському середовищі норм поведінки.

Невдало скінчилася й спроба П. піти на державну службу. На догоду матері, котра не хотіла бачити сина адвокатом, про яких у народі йшла недобра слава ошуканців і здирників, він надумав стати суддею і навіть працював деякий час практикантом без грошової винагороди у фінансовій прокуратурі. Не діставши за два роки ані платні, ані посади, він втратив будь-які надії на державну службу і вийшов у відставку. У 1846 р. уряд ухвалив відкрити кілька нових адвокатур у провінції, зокрема, у містах Крані та Постойні, і П. негайно подав шосте клопотання, яке нарешті було задоволене. Так, за два роки до смерті, П., якого непомітно вже підточувала невиліковна хвороба, переселився з Люблян до Краня і відкрив там власну адвокатську контору.

Рік самостійної адвокатської роботи в Крані дещо змінив у становищі П.: непогано заробляючи, він зумів за цей час повернути близько сотні гульденів боргу, позичені на переселення та влаштування нового житла та контори. Проте наступного року його матеріальний стан знову погіршився, до чого спричинилося, звичайно, не те, що він, як і раніше, полюбляв посидіти з приятелями у шинку, а швидше те, що брав зі своїх незаможних клієнтів сміховинно низькі гонорари. А хвороба не полишала надій на несподівані зміни, на якесь непередбачене диво. У гнітючій самотині, якої не могла розвіяти єдина близька йому в чужому Крані людина, його старша сестра і господиня, буркотлива невдаха Катра, у тілесних муках, спричинених тяжкою хворобою, у нестатках, що роз'їдали душу, згасало життя великого словенця. У спогадах про батька донька П. Ернестина наводила моторошні подробиці гнітючої безутішності, в якій помирав поет: похмурі, наче необжиті покої, незугарні важкі меблі, старі чоботи, єдиний талер, що лишився в хаті, нарікання старої Катри на те, що немає шматка хліба, щоб дати дітям...

І все-таки в цій безрадісній атмосфері, після тривалої й глибокої депресії, П. знову пойняла непогамовна жага життя. Самого себе, сестру Катру і свою дружину в цивільному шлюбі Ану Єловшек, котра приїздила з дітьми провідати хворого, він запевняв в тім, що неодмінно одужає, працюватиме, писатиме... Але 8 лютого 1849 року П. не стало.

Заслуги П. у справі оборони словенської літературної мови та розвитку рідної літератури неоціненні. П. великий передусім як поет, на перший погляд, поет інтимно-ліричний, поет кохання. Справді, кохання (здебільшого позбавлене взаємності, непочуте, неосягнуте) — центральна тема його поезії.

Утім, попри всю несподіваність, свіжість, привабливість цієї нової у словенській поезії теми, попри все її переважання у творчості П., вона не була для поета єдиною. Любов до батьківщини, конфлікт з дійсністю, проблема покликання і ролі митця в суспільстві, визначальними чинниками якого були всевладний абсолютизм та бездуховність міщанського середовища, — ось принаймні ще три стрижневі теми, які (разом з першою) роблять творчість П. неповторним явищем тогочасного літературного життя.

Найкраще підтверджує цю думку найвизначніший твір П., його *"Вінок сонетів"* ("Sonetní venec"). Народжений з великого кохання до люблянської панночки Юлії Пріміцової, цей поетичний шедевр увіковічнив не тільки ім'я його автора, а й почуття поетової відданості батьківщині. В окремих сонетах *"Вінок"* перейнятий таким високим патріотичним чуттям, такою високою громадянською напругою, що може правити за зразок суспільно-політичної поезії.

Справді, хіба може бути виразніша — принаймні на той час — громадянська тональність, аніж у першому терцеті восьмого сонета:

Минули дні звитяги бойової,
І, глумом приспані ще на зорі,
Гучні навік замовкли піснярі.
(Тут і далі пер. Д. Паламарчука)

І чи може бути виразніша інтимність, аніж у першому терцеті десятого сонета:

Мені ж твоє світило сонце вроди,
Я милувався поглядом твоїм,
І цвіт чуття розкрився за погоди.

А в дев'ятому сонеті свого *"Вінка"* П. демонструє просто-таки дивовижний сплав обох шляхетних чуттів: кохання — і любові до батьківщини:

...Любовні ж сльози лив я водночас
І за вітчизною, і за тобою:

Болить мені, що в дні незгод, розбою
Словенці матері зреклися враз,
Що суджена ти не моя, що вгас
Мій промінець надії нетривкої.

І прагну я, щоб з іменем твоїм
Й моє разом прославилося в пісні,
Яка б служила зброєю вітчизні,
Словенців розбудила б і в наш дім

Вернула мир...

Через три роки після *"Вінка сонетів"* П. створив ліро-епічну поему *"Хрещення на Савиці"* ("Krst pri Savici", 1836), у якій йдеться про криваві події VIII ст., пов'язані з хрещенням словенців та намаганнями остаточно онімечити їх. У *"Вступі"* до поеми автор змальовує останню ніч оборонців старої віри, останніх прихильників слов'янської богині Живи, оточених у Бохінському замку "на сивій скелі". Півроку тривала виснажлива облога. Розпач і надія переплелися в серцях кожного з оборонців фортеці. Ватажок поган, юний Чртомир, зважується на ризикований маневр: буряної ночі він сподівається пробитися крізь табір ворогів і вивести своїх людей у довколишні ліси.

Я кличу за собою вас, відважні,
Що перед ворогом не схилять шиї...—

так звертається він до своїх товаришів по зброї, і жоден з оборонців фортеці не відмовляється від тієї відчайдушної спроби.

Але центральний мотив поезії П. — це все-таки мотив кохання і жінки в коханні, а його характерною рисою є, однак, певна вторинність, опосередкованість почувань. Поет ніби не наважується поділитися з читачем своїм реальним почуттям, а намагається розповісти про нього ніби натяками, інакомовно, вдягаючи власні чуття в чужі шати, прирікаючи їх на безособовість. Балада *"Водяника"*, поезії *"Дівчатам"*, *"Звіздарям"*, *"Доньчина порада"*, *"Євреєчка"* тощо, попри всю свою свіжу оригінальність (адже досі нічого подібного у словенській літературі не існувало), попри всю свою грайливу щирість, пустотливу дотепність і формальну вишуканість, ще далекі від безпосереднього самовираження поета.

Тільки в поезії *"Прощання з юністю"*, такій не схожій на попередні, вперше виразно проступають елементи щирої, зворушливої, пристрасної поетової сповіді. *"Прощання з юністю"* — наслідок серйозного конфлікту з дійсністю, наслідок прикрої розбіжності між чистими юнацькими сподіваннями і жорстокою правдою буття. Похмурий настрій, зумовлений тими життєвими обставинами, тривав, очевидно, недовго. Бо услід за *"Прощанням..."* знову з'явилися схожі на попередні жартівливі твори поезії *"Правник"*, *"Ротаревим дівчатам"*, *"Школяр"*, *"Рекрутська"*, балада *"Тур'яцька Розамунда"*, перші сонети і перші сатиричні поезії (*"Нове писарювання"*, епіграми, *"Жартівливі сонети"*), якими поет обстоює своє уявлення про шляхи та потреби розвитку словенської мови й літератури. Створені тоді ж (1830−1832) *"Сонети кохання"*, дарма що написані від першої особи, не набагато сильніші за інтенсивністю висловленого у них почуття від усієї групи поезій, створених після *"Прощання з юністю"*.

Тим несподіванішою є висока емоційна напруга створених у 1832 р. *"Сонетів недолі"*. Цей цикл — справжній зойк душі, справжній вибух емоцій, знов-таки спричинений якимись прикрими, драматичними обставинами життя поета, про які можна тільки здогадуватися. Услід за *"Прощанням з юністю"* *"Сонети недолі"* — друга і ще вища за інтенсивністю почуття вершина поезії П. першого (до *"Вінка сонетів"*) періоду його творчості. Знаменно, що й цього разу емоційний вибух породжений не суто любовними почуваннями, а конфліктом з дійсністю. Це може бути свідченням того, що досі поет не пережив такого великого кохання, котре пересилило б його земні турботи і страждання. І все-таки *"Сонети недолі"* народилися на порозі великого поетового кохання до Юлії Пріміцової. Порівняння мовностилістичних ознак віршів того періоду дає підстави твердити, що за силою почуття найближче до *"Сонетів недолі"* стоїть шедевр П. — *"Вінок сонетів"* (1833, опубл. 1834), але "коефіцієнт емоційної інтенсивності" доволі високий і в *"Газелях"*, ба навіть і в *"Першому коханні"*, — це може бути непрямим свідченням того, що й вони адресовані

Юлії. Принаймні саме *"Перше кохання"* та *"Газелі"* сприймаються як органічні попередники *"Вінка..."*.

Поетичний шедевр не навернув Юлії до П., — навпаки, його публікація прискорила розв'язку. Вона викликала таке невдоволення й обурення в домі Пріміцових, що в наступні роки поет написав кілька сонетів, намагаючись ними якось згладити прикре враження від свого публічного освідчення зарученій з іншим дівчині. Ту саму мету переслідував П. і в кількох поезіях, написаних німецького мовою. Йдеться передусім про цикл сонетів *"Уподіблення кохання"*, а також про сонети *"Чому її, — вас може здивувати..."* і *"Не схожий він нітрохи на поета..."*.

Німецькомовні поезії П. — цікавий компонент його творчої спадщини загалом. На одностайну думку прешернознавців поет радо писав німецькою мовою, а готуючи до видання свій славетний збірник, мав намір вмістити у ньому т. зв. *"Додаток з німецьких і понімчених поезій"*. Про серйозність цього наміру свідчить той факт, що цензурний рукопис збірки П., який зберігається в бібліотеці Національного музею Любляни, містить вісімнадцять поезій, що й складали згаданий додаток.

Чималу вагу в творчому доробкові П. мають поезії, що так чи інакше торкаються проблеми покликання поета, його ролі в суспільстві. Порізному трактує цю тему П. у таких поезіях, як *"Пам'яті Валентина Водника"*, *"Органіст"*, *"Нетлінне серце"*, *"Поетові"*, у *"Глосі"*, *"Газелях"* (7), *"Сонетах любові"* (1, 5), *"Вінку сонетів"* та в німецькомовних поезіях *"Нарікання співця"*, *"Юній поетесі"* тощо.

В Україні П. почали перекладати наприкінці XIX ст. Майже водночас у 1897 р. у львівській "Зорі" (пер. П. Грабовського) та виданому в Петербурзі альманасі "Складка" (пер. Ф. Корша) з'явилися перші дві його поезії українською мовою. Наступний важливий етап ознайомлення українських читачів з творчістю П. пов'язаний з ім'ям відомого свого часу українського письменника С. Яричевського (1871–1918), котрий у 1902 р. видав розвідку "Франц Прешерн, найбільший словенський поет. Його життя і твори".

Згодом поезію П. перекладали А. Малишко, Д. Паламарчук, Р. Лубківський, Д. Павличко, Віль Гримич.

Тв.: Укр. пер. — Вінок сонетів // Співець. — К., 1972; Поезії. — К., 1977. *Рос. пер.* — Лирика. — Москва, 1971.

Літ.: Гримич Віль. Нетлінне серце Словенії // Прешерн Ф. Поезії. — К., 1977.

Віль Гримич



ПРІ́СТЛІ, Джон Бойнтон (Priestley, John Boynton — 3.09.1894, Бредфорд, Йоркшир — 14.08.1984, Стретфорд-на-Ейвоні) — англійський письменник.

Творчий спадок П. великий і нерівноцінний. Він складається із майже двох десятків романів, понад сорока п'єс, багатьох повістей і оповідань, декількох книг подорожей, окрім того, П. є автором книг із історії літератури та літературної критики, філософських творів, публіцистичних збірок.

Народився П. у сім'ї шкільного вчителя. Після закінчення школи працював клерком в одній із контор, а з початком Першої світової війни пішов добровольцем на фронт. Після демобілізації П. студіював історію літератури у Кембриджському університеті, після чого переїхав у Лондон, де й розпочалася його літературна діяльність. У 1924 р. помер батько письменника, а наступного року — дружина, залишивши двох маленьких дітей. У 1926 р. вийшла друком книга П. про Дж. Мередіта, а в 1927 р. він створив відразу два романи — книгу про письменника-романтика Т. Д. Пікока і перший роман *"Адам у місячному сяйві"*, який, щоправда, не мав успіху.

Першим успішним художнім твором П. став роман *"Добрі товариші"* ("The Good Companions", 1929), що тісно пов'язаний з історично-літературними захопленнями автора і значною мірою виростає з них. Письменник звернувся до давньої романної форми, у якій створювалися "романи великого шляху" XVIII ст. і "Посмертні записки" Піквікського клубу" Ч. Діккенса. Особливо багато важила для П. традиція Діккенса, котрий був його улюбленим письменником і справив на нього величезний вплив.

Добрі товариші — це група акторів, що їздить містами Англії, спільно долаючи труднощі і зазнаючи веселих і сумних пригод. Значна широта охоплення дійсності досягається шляхом нанизування різноманітних епізодів і сцен на сюжетне осердя подорожі. Уже в цьому романі яскраво виявляється характерна схильність П. до описів концертів і народних гульбищ, комічних типів і ситуацій, міцного традиційного устрою провінційного життя, якому він відверто симпатизував. Життя англійської провінції письменник змалював із діккенсівським розмахом і гумором.

Присутність Діккенса дуже відчутна і в романі П. *"Вулиця Ангела"* ("The Angel Pavement", 1931). У ньому йдеться про маленьких людей, дрібних службовців контори з продажу оздоблювальної фанери: про бухгалтера Сміта, кон-

торника Парджіса, друкарку Метфілд і розсильного Стенлі. Їхнє життя бідне й одноманітне, позбавлене цікавих подій, але письменник подіккенсівськи виявляє у ньому глибинний людський зміст, робить його на свій лад цікавим і значним. Украй сіре життя герої роману компенсують мріями та захопленнями, і хоча вони навіяні стандартами "масової культури", автор розповідає про них із м'яким гумором. Але якою нудною та безрадісною не була би робота героїв роману, вони панічно бояться її втратити і стати безробітними, що врешті-решт і відбувається. Винен у цьому хижий авантюрист Голспі.

На початку 30-х рр. П. багато подорожував по всьому світу, завдяки чому з'явився його наступний роман *"Далеко звідси"* (1932), який стоїть дещо осібно у його творчості. У ньому йдеться про пошуки урану на островах Полінезії. Письменник і тут вибудовує захопливий сюжет, але найцікавіший і найсильніший бік роману — протиставлення величної природи і "мізерності" людських справ, інтересів, турбот.

Слід зауважити, що П. був одним із тих англійських письменників, у творчість котрих широко увійшла тема "великої депресії" 1929–1933 рр. Вона з'явилась у романі *"Вулиця Ангела"* і в подальшому була розвинута у книзі нарисів *"Подорож по Англії"* ("English Journey ", 1933), у романах *"Диво-герой"* ("Wonder Hero") і *"Вони блукають містом"* ("They Walk in the City", 1936) тощо.

Під час Другої світової війни П. був одним із найпопулярніших письменників в Англії. Крім того, він вів передачі по радіо, виступав у ролі публіциста. У цей період П. написав два романи — *"Затемнення у Гретлі"* ("Black-out in Gretley", 1942) і *"Денне світло у суботу"* ("Daylight on Saturday", 1943). У першому з них, написаному у формі детективу, письменник на боці тих героїв, котрі, як інженер Нейланд, виступають за рішучу боротьбу проти фашизму; у другому — змальована робота великого авіаційного заводу під час війни.

Першим повоєнним твором П. став роман *"Троє у нових костюмах"* ("Three Men in New Suits", 1945), у якому йдеться про повернення учасників війни до мирного життя. Три товариші по зброї, котрі належать до різних соціальних верств, розуміють, що у мирному житті їхні шляхи розійдуться, але цій перспективі не можуть протиставити нічого, крім обіцянок зберегти фронтову дружбу. Проте загалом у творчості П. повоєнних років розпочався явний спад. Це стосується таких романів, як *"Яскравий день"* ("Bright Day", 1947), *"Фестиваль у Фарбриджі"* ("Festival at Farbridge", 1951), *"Чарівники"* ("The Magicians", 1954), *"Сер Майкл і сер Джордж"* ("Sir Michael and Sir George", 1964).

Роман пізнього П. *"Втрачені імперії"* ("Lost Empires", 1965) перегукується з його ранніми *"Добрими товаришами"*. Роман побудований у формі розповіді старого художника Річарда Хернкасла про те, як замолоду, напередодні Першої світової війни, він із трупою мандрівних акторів їздив містами Англії і виступав у вар'єте. Тут також виникає світ театральних вистав і народних гульбищ, проте все це постає вже в іншому, приглушеному, освітленні, а оповідь ведеться швидше у мінорній інтонації. У концепції роману велику роль відіграє протиставлення часів — теперішнього і минулого.

Використовуючи давню сюжетну модель "сина, котрий вирушив на пошуки батька", П. у романі *"Ця стара країна"* (1967) робить спробу критичного огляду різноманітних сторін життя сучасної Англії. Австралієць Том Адамсон, соціолог із Сіднейського університету, приїжджає в Англію, щоби розшукати свого батька, Чарлза Адамсона. Вважаючи, що батько — відомий актор і художник, Том розпочинає пошуки в артистичних і середньобуржуазних колах, але в подальшому сходить усе нижче по соціальній драбині і знаходить Чарлза Адамсона, вже старого, у дешевому ресторанчику, де той працює офіціантом. Такий сюжет дозволив письменникові робити численні і вельми калейдоскопічні замальовки побуту і звичаїв різних соціальних груп сучасної Англії, різноманітних характерів і типів.

Критичні тенденції присутні і в романах П. *"Творці образів"* ("The Image Men", 1968) та *"Лондонський тупик"* ("London End", 1969), де змальований світ творців реклами і "масової" культури, котрі маніпулюють суспільною свідомістю.

Другу і не менш об'ємну частину художньої спадщини П. складає драматургія. Сам П. стверджував, що драма виявилася формою, що більше відповідає характерові його обдарування, але водночас він не ставив свої драми вище від романів. Хоча, мабуть, найприкметніші твори він створив у драматичному жанрі — такі п'єси, як *"Небезпечний поворот"* ("Dangerous Corner", 1932), *"Час і сім'я Конвей"* ("Time and the Conways", 1937), *"Інспектор прийшов"* ("An Inspector Calls", 1946), *"Родина Лінден"* ("The Linden Tree", 1947) і деякі інші, які досягають рівня справжньої художності.

Перша п'єса П. — це переробка роману *"Добрі товариші"*, яку він створив у 1931 р. спільно з Е. Ноблоком. Так несподівано П. відкрив у собі талант драматурга і вже наступного року написав *"Небезпечний поворот"*, одну із найкращих своїх п'єс, завдяки якій посів визначне місце в тогочасній англійській драматургії. Якщо спробувати визначити це місце П., то слід сказати, що воно — поміж драматургією межі століть і "новою хвилею" 50-х рр. Від прози його драматургія відрізняється більшою художньою

розмаїтістю. Тут П. шукав і експериментував, поряд із багатьма п'єсами традиційного типу зустрічаються п'єси "експериментальні". П. писав філософські п'єси, або "драми про час" (*"Час і сім'я Конвей", "Я вже тут бував колись"* й ін.), драми-утопії *("Вони підійшли до міста", "Сон у літній день")*, причому деякі його п'єси є швидше антиутопіями *("Заберіть блазня")*, п'єси — сучасні мораліте *("Джонсон над Йорданню")*, сатиричні фарси (*"Коли ми були одруженими"* й ін.). У всіх цих п'єсах він часто звертався до умовностей, що полягали зазвичай в експериментах з часом і новою театральною технікою. У багатьох п'єсах, близьких до традиційної реалістичної манери, П. також застосовує умовні прийоми, не руйнуючи, проте, життєподібної основи і домагаючись підвищеної художньої виразності. Особливо характерна в цьому плані драма *"Інспектор прийшов"*. З іншого боку, деякі п'єси П., задумані як філософські, з концепцією, що ґрунтується на умовності, насправді є швидше соціально-психологічними драмами; прикметна у цьому плані драма *"Час і сім'я Конвей"*, де експеримент із часом, покликаний втілити філософсько-містичну ідею, насправді слугує перш за все вдалим вираженням соціально-психологічного змісту.

Як уже зазначалося, першою оригінальною і самостійно написаною п'єсою П. був *"Небезпечний поворот"*. У передмові до збірки своїх п'єс він називав *"Небезпечний поворот"* "звичайним набором добре вигаданих фактів", "технічним вправлянням у галузі драматургії". Найголовніше у цій п'єсі — зняття оболонок зі змальовуваного явища, ззовні респектабельного життя "середнього класу". У затишній вітальні заміського будинку видавця Роберта Кеплена зібралися гості, "своя компанія", що складається здебільшого з людей, пов'язаних спільними справами: молодий компаньйон Гордон Вайтхауз із дружиною Бетті, старий компаньйон, холостяк Стентон, молода жінка Олуен, котра працювала у тій самій фірмі; поза тією компанією лише стара письменниця Мод Мокрідж. Спочатку всі, що зібралися, створюють враження порядних і симпатичних людей, пов'язаних між собою любов'ю, дружбою, чесністю, взаємоповагою. Порядному, але обмеженому Роберту Кеплену видалися незрозумілими певні обставини смерті його брата Мартіна, котрий нещодавно звів рахунки із життям, — і потяглася ниточка, розпочалася своєрідна ланцюгова реакція розвінчувань і саморозвінчувань, що призводить до того, що колишні уявлення про рідних і близьких Кеплена, про їхні родичанські стосунки розвіюються. Одна за одною знімаються оболонки, що обгортають сутність цих людей і їхніх стосунків, оголюється драговина брехні, обману, аморальності... На сцені ведеться справжнє слідство, але незвичайність його в тому, що дійові особи одночасно виступають і слідчими, і підслідними.

З-поміж жанрових різновидів творчого спадку П. слід виокремити також автобіографічну книгу *"Опівніч у пустелі"* ("Midnight at the Desert", 1937), сценарій фільму *"Останнє свято"* ("Last Holiday", 1950), книгу оповідань *"Інше місце"* ("The Other Place", 1953), збірку *"Есе п'яти десятиліть"* ("Essays of Five Decades", 1964) й автобіографію *"Натомість дерев"* ("Instead of Trees", 1977), біографії Дж. Мередіта і Т. Л. Пікока.

До самої смерті П. залишався невтомним мандрівником. Уже у 80 років, попри заборону лікарів і невдоволення рідних, письменник зважився на мандрівку у Нову Зеландію, в результаті чого з'явилася книга нарисів. За заслуги у царині літератури письменник був удостоєний почесного докторату ряду університетів Англії та США і представлений до рицарського звання, а пізніше до титулу пера Англії, хоча від такої шани вирішив відмовитися. Уже на схилі віку П. писав: "Для мене література — не каталог літературних форм, а щось справжнє і живе, правдивий і хвилюючий запис людського досвіду, посередник між зовнішнім і внутрішнім світами".

Тв.: Укр. пер. — Скандальна історія містера Кеттла і місіс Мун // Всесвіт. — 1959. — №1. *Рос. пер.* — Заметки на полях: Худож. публицистика. — Москва, 1988; Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1990; Избранное: В 4 т. — Москва, 2001.

Літ.: Анастасьєв М. На захист життя: [Штрихи до портрета Д. Прістлі] // Всесвіт. — 1985. — № 3; Бабенко В.Г. Драматургия совр. Англии. — Москва, 1981; Ванчура З. Двадцать лет англ. романа. — Москва, 1968; Ворсобин В. Пристли-драматург // Пристли Д.Б. Избранное: В 2 т. — Москва, 1987. — Т. 1; Дьяконова Н.Я. Джон Бойнтон Пристли и некоторые проблемы совр. англ. драматургии // Вестник Ленингр. ун.-та. — 1962. — № 8; Наливайко Д. С. Джон Б. Пристли — романист и драматург // Л.-ра Англии. XX век. — К., 1987.

Д. Наливайко



ПРУС, Болеслав (Prus, Bolesław; автонім: Гловацький, Александр, — 20.07. 1847, Грубешів, побл. Любліна — 19.05.1912, Варшава) — польський письменник.

Народився у зубожілій шляхетській сім'ї. Рано залишився без батьків. Змалку виховувався у тітки, а згодом — у брата Леона Гловацького. Ще в гімназії під впливом брата Леона взяв участь у польському повстанні

1863–1864 рр., метою якого була національна незалежність Польщі і знищення феодальних порядків. Був поранений, деякий час перебував під арештом у Любліні. Згодом П. не раз замислюватиметься над трагічними наслідками січневого повстання. У 1866 р. він закінчив гімназію і вступив на фізико-математичний факультет Варшавської Головної школи, проте завершити навчання не зміг через матеріальну скруту.

Інтереси П. у цей період були вельми розмаїтими: він читав книги з економіки, психології, історії, філософії, цікавився працями російського фізіолога І. Сєченова, малярством. У 1872 р. П. почав публікуватися у варшавських гумористичних журналах "Муха" та "Шпильки". Відтак дебютував у літературі як автор гумористичних оповідань під загальною назвою *"Суспільні ескізи"*. Пізніше, у 1890 р., П. оцінюватиме свої перші літературні публікації як "безглузді жарти", які він мусив писати, щоби заробити на хліб. Але насправді гумор відіграватиме особливу роль у багатьох його творах, залишаючись способом освоєння дійсності. У газетах "Варшавський кур'єр" (1875–1887) і "Щоденний кур'єр" (1887–1901) П. регулярно публікував фейлетони, у яких яскраво виявився його сатиричний талант. Він також публікував у пресі публіцистичні статті: *"Що таке соціалізм як економічна система?"*, *"Начерк програми в умовах розвитку суспільства"* й ін. В атмосфері соціально-політичної боротьби між консервативною шляхтою і ліберальними буржуазно-поміщицькими колами на світогляд і естетичні принципи П. визначальний вплив справили ідеї варшавського позитивізму. Поділяючи переконання польського позитивізму, що поліпшення життя можна досягнути лише за допомогою економічного піднесення Польщі, пристосування до реальної дійсності й аналізу її нових умов, віри у прогрес та освіту, П. писав: "Скорившись перед необхідністю, візьмемося за сплату суспільних боргів, обмеження наших потреб і запитів, розвиток сільського господарства і промисловості... поширення здорових засад освіти і моральності", цілковито заперечуючи таким чином будь-який революційний шлях оновлення суспільства. На цій основі сформувався і реалістичний метод П.-митця, за допомогою якого автор аналізує і критично осмислює типові суспільні відносини.

Розвиток реалістичного методу у творчості П. можна розділити на кілька етапів. Зокрема, більшість оповідань 1872–1877 рр. (*"Мешканець з горища"*, 1874; *"Палац і халупа"*, 1874; *"Святвечір"*, 1874; *"Село і місто"*, 1875; *"Прокляте щастя"*, 1876) — це соціальні "новели з тезою", що мають відверто тенденційний, утилітарний і дидактичний характер, написані під безпосереднім впливом ідей позитивізму. Це виявляється у рішучому протесті проти соціальної несправедливості, відвертому захисті упосліджених і скривджених, поділі героїв на позитивних і негативних, використанні авторських пояснень і повчальних напучувань, звернень до читача.

Поступово П. відмовився від позитивістської тенденційності і в новелах 1878–1884 рр. (*"Зворотна хвиля"*, 1880; *"Катеринка"*, 1880) приділяв більше уваги об'єктивності зображення життя, "правдивості відтворення типових характерів за типових обставин". Герої його новел зазвичай належать до нижчих суспільних верств — міська біднота і робітники, яким автор щиро симпатизує. Це — муляр Якуб (*"Мешканець з горища")*, сироти Ясь і Панєвка (*"Сирітська доля")*, робітник-будівельник Михалко (*"Михалко")* та ін. Цікавими є також оповідання про дітей (*"Антек"*, *"Гріхи дитинства"*, *"Анелька"*, *"Пригоди Стася"* й ін.), у яких особливу увагу П.-художника привертає можливість показати дитяче сприйняття світу, розкрити дитячу психологію.

У 1885 р., коли розпочався процес поширення буржуазних відносин у аграрному секторі і селянське питання набуло особливого значення, П. написав відому повість *"Форпост"* ("Placówka"), героєм якої став селянин Слимак. Майстерність письменника-реаліста вдосконалювалася. Людський характер у повісті показаний у всій складності, в сукупності різноманітних властивостей і якостей. Оповідання та повісті того періоду свідчать про те, що П. у своїх поглядах залишався послідовником варшавського позитивізму.

Закономірним був перехід П. від малого жанру до широкого, епічного узагальнення, де, за словами письменника, можна було б "охарактеризувати суспільне життя, взаємозв'язки і типи кількох поколінь". Результатом ідейно-художніх пошуків стало створення у 1887–1889 рр. соціально-психологічного роману *"Лялька"* ("Lalka"), який вважається одним із найзначніших досягнень польської реалістичної літератури XIX ст.

У центрі роману — історія духовної кризи Станіслава Вокульського, котрий так і не зміг подолати протиріччя між своїм соціальним статусом капіталіста й ідеалами, що формувалися в період революційної та громадської діяльності молодого Вокульського, коли він ще мріяв про визволення народу. До самогубства героя спонукає і нерозділене кохання до великосвітської "ляльки" Ізабелли. Відома польська письменниця М. Домбровська назвала *"Ляльку"* "першим у польській прозі твором про кохання, написаним на високому рівні, з силою, пристрастю, з вражаючим знанням психології почуттів і водночас по-стендалівськи мужньо, економно, без сентиментальної надмірності". Для роману характерне поєднання епічності

розповіді, широкого охоплення дійсності з поглибленою психологічною характеристикою героїв. У романі *"Емансиповані жінки"* ("Emancypantki", 1890–1893) на тлі сучасної П. дійсності змальована доля молодої вчительки Мадзі Бжеської, котра також не знаходить свого місця у житті.

Чи не найпомітнішим твором П. став історико-філософський роман *"Фараон"* ("Faraon", 1896), який виявився цілковитою несподіванкою для сучасників з огляду на інтерес автора до подій далекого минулого у Стародавньому Єгипті. Утім, історія цієї країни цікавила письменника і раніше (оповідання П. *"З легенд Стародавнього Єгипту"*, 1888 та ін.). Джерелами для роману слугували історичні твори французького єгиптолога Г. Масперо, "Історія Стародавнього Єгипту" Я. Жаїля, "Історія розумового розвитку Європи" американського вченого Дрейлера. П. так сформулював тему свого роману: "Три чинники: народ — фараон — жерці. Гармонія між ними і боротьба". Рушійною силою роману є боротьба за політичну владу між могутньою кастою жерців і молодим фараоном Рамзесом XIII, в результаті якої останній гине. І тут П. залишається прихильником ідеї позитивістів про можливість такої держави, у якій могла би розумно поєднуватися діяльність різних класів ("Народ працював, фараон керував, жерці складали плани"), розквіт якої залежав би від добробуту народу. Попри те, що роман П. продовжує традиції історичних романів вальтерскоттівського типу (пригодницька фабула, мальовничий історичний і місцевий колорит тощо), у ньому трапляються і нові елементи. Так, любовна інтрига не визначає темпоритму розгортання сюжету, на історичному матеріалі автор розробляє сучасну суспільно-політичну проблематику, зокрема проблему співвідношення окремого життя та історії. Роман *"Фараон"* став важливим етапом на шляху становлення жанру реалістичного роману в польській літературі й "обумовив появу історичних романів типу "Петра I" О. Толстого чи "Генріха IV" Г. Манна" (Г. Каркевич). Вплив позитивізму відчувається і у написаному після поразки російської революції 1905 р. романі *"Діти"* ("Dzieci", 1908). П. порівнює революційну діяльність молоді з безглуздими "дитячими" витівками. Роман *"Зміни"* ("Przemiany", 1911) виявився останнім і незавершеним твором письменника. Головним героєм роману автор зробив російського студента-соціаліста Димитрія Пермського.

З ім'ям П. пов'язане становлення критичного реалізму у польській літературі XIX ст. Українською мовою ряд творів П. переклали О. Медущенко-Кривенко, О. Стаєцький, М. Пригара, Ю. Попсуєнко, С. Ковганюк, Д. Андрухів.

Тв.: *Укр. пер.* — Лялька. — К., 1970; Твори — Pisma: В 5 т. — К., 1978–1979; Фараон. — К., 1981, 1982; Анелька. — К., 1982. *Рос. пер.* — Сочинения: В 5 т. — Москва, 1955.

Літ.: Цыбенко Е.З. Прус // История польской л.-ры. — Москва, 1968. — Т. 1.

І. Лук'янцева



ПРУСТ, Марсель (Proust, Marcel — 10.07.1871, Париж — 18.11.1922, там само) — французький письменник.

Народився у заможній родині відомого лікаря, університетського викладача медицини Адрієна Пруста і доньки багатого біржового маклера, єврейки за походженням, Жанни Вейль.

У десятирічному віці у П. стався перший приступ астми, яка виснажуватиме письменника упродовж усього життя, стане причиною його добровільного усамітнення.

П. зростав кволою і замріяною дитиною. У 1886 р., відповідаючи на анкету в альбомі своєї знайомої А. Фор, у графі своїх уподобань він записав: "Читання, мрії, історія, театр". Серед улюблених письменників П. були А. де Мюссе, А. де Віньї, В. Гюго, Ш. Леконт де Ліль, Ш. Бодлер. Особливо цінував Ж. Расіна, цікавився творчістю Ж. де Лабрюйєра, А.К. Сен-Сімона. Серед сучасників вирізняв творчість М. Барреса, Ж.Е. Ренана, П. Лоті, М. Метерлінка.

У 1882 р. П. вступив у ліцей Кондорсе. Разом із майбутнім письменником навчалися Жак Бізе, син славетного композитора; Даніель Алеві, син популярного письменника, члена Французької академії; Робер Дрейфус, котрий згодом став відомим журналістом. Разом з ними П. створив ліцейський рукописний журнал "Бузковий огляд" ("La Revue lilas") і став постійним автором цього видання. У 1886 р. П. написав свої перші оповідання *"Затемнення"* ("L'Eclipse") та *"Хмари"* ("Les Nuages").

В останньому класі ліцею П. зазнав значного впливу з боку свого викладача філософії А. Дарлю, про котрого письменник згодом скаже як про людину, що справила найпомітніший вплив на його інтелектуальний розвиток. 15 липня 1889 р. П. став бакалавром словесності й отримав почесну нагороду за письмову випускну роботу про П. Корнеля та Ж. Расіна. Після закінчення ліцею П. робить перші кроки у світському товаристві. У 1889 р. під час візиту до одного із салонів він познайомився з А. Франсом, якому писав: "З чотирьох років я читав і перечитував ваші божественні книги доти, доки не вивчив їх напам'ять".

11 листопада 1889 р. П. пішов на добровільну військову службу в Орлеані. У 1890 р., закінчивши службу, повернувся у Париж і за наполяганням батьків вступив на юридичний факультет Сорбонни. У цей період П. занурився у світське життя, став завсідником паризьких салонів, де зустрічався з Г. де Мопассаном, О. Вайлдом, А. Бергсоном. Не без допомоги обожнюваної ним матері П. запровадив особливий режим: спав удень, а працював чи розважався вночі. Його хворобливий фізичний стан посилювало почуття провини, спричинене гомосексуалізмом, який змушував П. бувати у кімнатах прислуги, чоловічих борделях, а також у вітальнях багатих і впливових людей.

У 1892 р. П. та його ліцейські друзі заснували журнал "Бенкет" ("La Banquet"), у якому П. публікував численні статті, замітки, літературно-критичні есе. У 1895 р. П. закінчив університет і отримав позаштатну посаду асистента у бібліотеці Мазаріні, проте невдовзі він попросив річну відпустку і почав працювати над серією шкіців до роману *"Жан Сантей"* ("Jean Santeuil"). Утім, П. не закінчив цього твору. Перший роман письменника — традиційна розповідь про життя молодого чоловіка, зосереджене у його враженнях та відчуттях, дитячих спогадах. Проте романна техніка П. ще далека від досконалості: він надто дотримується автобіографічності, твір не має чіткої структури.

У 1896 р. вийшла друком перша книга П. *"Розваги та дні"* ("Les Plaisirs et les Jours") з передмовою А. Франса. До книги увійшли есе, новели й етюди, опубліковані раніше у журналах "Бенкет" і "Бузковий огляд". У передмові до видання Франс писав: "Навіть його смуток може видатися приємним і вельми різноманітним у поєднанні з дивовижною спостережливістю та гнучким, проникливим і справді тонким розумом". Проте більшість французьких критиків оцінили літературний дебют П. як твір дилетанта, а критик Ж. Лоррен звинуватив письменника у "солодкавій меланхолії" й у створенні "елегантних витребеньок".

Назва книги П. виразно асоціюється з "Роботами і днями" Гесіода, полемізуючи з цим античним автором. Провідна думка збірки — "краще промріяти життя, ніж прожити його" — у тій чи іншій формі простежується у всіх творах, що ввійшли до *"Розваг та днів"*. Чимало тем, які П. розвиватиме згодом у романі *"У пошуках утраченого часу"*, були накреслені в *"Розвагах та днях"*: тема мимовільної пам'яті (новела *"Смерть Бальдасара Сільванда"*), мотив кохання як фальшивої вартості — ілюзії, що існує в уяві закоханого (*"Віоланта, або Світськість"*), тема снобізму (*"Фрагменти італійської комедії"*).

У *"Розвагах та днях"* П. не лише знайшов свій матеріал, яким стало світське життя, а й визначився з власним поглядом на об'єкт художнього зображення. П. переконаний, що світське життя не є автентичним існуванням. Зрештою, і будь-яке інше існування людини у соціальному просторі хибує умовністю й ілюзорністю. Набуття людиною свого істинного "я" можливе лише завдяки зануренню у внутрішній світ. Суб'єктивна реальність виявляється для П. важливішою за навколишню дійсність.

У своїй першій книзі П. продемонстрував високу майстерність тонкого психологічного аналізу та швидкоплинної імпресіоністської замальовки (*"Жалі та мрії кольору часу"*).

Таким чином, у збірці *"Розваги та дні"* і фрагментах *"Жана Сантея"* вже викристалізовувалася концепція роману *"У пошуках утраченого часу"*, виявилися головні риси прустівського стилю, провідні теми його творчості. Але П. ще не знайшов оптимальної форми розповіді, яка могла би надати розрізненим етюдам і замальовкам цілісності і завершеності. *"Жан Сантей"* і *"Розваги та дні"* можна розглядати як творчу лабораторію, у якій готувалися матеріали для роману *"У пошуках утраченого часу"*.

У 1897 р. П. відкрив для себе англійського письменника і теоретика мистецтва Дж. Рескіна. Письменник припинив працю над *"Жаном Сантеєм"* і почав грунтовно вивчати твори Рескіна. Результатом цих студій стали статті про нього і переклади його книг "Біблія Ам'єна" ("La Bible d'Amiens", 1904) і "Сезам та лілії" ("Sésame et les lys", 1906).

П. провадив інтенсивне світське життя, здійснив кілька закордонних мандрівок (Венеція, Амстердам), публікував численні статті, рецензії, салонні хроніки в солідній газеті "Фігаро". У 1905 р. з'явилося друком програмне есе *"Про читання"* ("Sur la lecture"), у якому в зародку містилися книга *"Проти Сент-Бева"* і роман *"На Сваннову сторону"*. Есе складається з двох частин: автобіографічного нарису, у якому оповідач розповідає про щасливі години дитинства, що минули за читанням, і невеликого теоретичного трактату про психологічний механізм і різні типи читання.

У нарисі *"Про читання"* П. намагається синтезувати роздуми про мистецтво читання з розповіддю про життя, тобто поєднати критико-аналітичний і власне художній первні. Домогтися виконання цього завдання П. не вдалося. Проте окремі фрагменти й епізоди есе письменник згодом включить у роман *"На Сваннову сторону"*.

26 вересня 1905 р. померла мати П., смерть якої завдала йому тяжких страждань. У листі до свого друга Р. де Монтеск'ю П. писав: "Моє життя втратило відтепер свою єдину мету, свою єдину радість, єдину любов і втіху". Лише у 1907 р. П. знову узявся за перо після

року жалоби та важких переживань, пов'язаних зі смертю матері. Він почав працювати над книгою *"Проти Сент-Бева"* ("Contre Sainte-Beuve", опубл. 1954). У цій есеїстичній книзі П. у полеміці з біографічним методом Ш.О. Сент-Бева розробляє основні принципи власної естетики і відкриває формулу майбутнього роману. Надзвичайно важливою є думка П. про те, що "книга — це похідне від іншого "я", ніж те, яке ми виявляємо у наших звичках, у товаристві, у наших вадах". Письменник переконаний, що Сент-Бев "недооцінив усіх великих письменників свого часу", надто захопившись своїм біографічним методом, який передбачав нероздільність творця і людини в особистості письменника.

Відтак П. крок за кроком просувається до відкриття такого способу розповіді і такого образу оповідача, які не були би подобою автора і віддзеркаленням його біографії, а витвором його уяви. У книзі *"Проти Сент-Бева"* П., як і раніше, намагається поєднати літературну критику і романну розповідь, вагаючись між есе й оповіданням ("un récit"). Задумана стаття про Сент-Бева обрамляється розповіддю про вранішнє пробудження героя-оповідача, котрий потім викладає своїй матері головні ідеї статті. Таким чином, П. знайшов образ оповідача — людини, котра щойно прокинулася, носія "мимовільної пам'яті", що перебуває на межі сну і реальності, в осередді кількох часів. У книзі *"Проти Сент-Бева"* викристалізувався принцип, який об'єднав в органічне ціле поетичну прозу, мемуари та літературну критику. П. відкрив шлях до нового типу роману, до "роману-потоку".

Надзвичайно важливим у творчій біографії П. став 1908 р. Досі, незважаючи на публікацію численних статей, вихід у світ книги *"Розваги та дні"*, двох перекладів з Дж. Рескіна, П. залишався для широкої читацької публіки дилетантом і світським денді. У своєму щоденнику за 1908 р. П. запитував себе: "А чи романіст я?" Проте саме того року він став не просто романістом, а й "письменником століття": П. почав працювати над головним своїм твором, романом *"У пошуках утраченого часу"* ("A la recherche du temps perdu", 1913—1927). Над цим романом П. працював протягом 14 років. Уже будучи смертельно хворим, письменник завершував редагування свого твору, проте так і не встиг виправити гранки двох останніх книг. Роман складається із семи книг: *"На Сваннову сторону"* ("Du côté de chez Swann", 1913), *"У затінку дівчат-квіток"* ("A l'ombre des jeunes filles en fleurs", 1918), *"Ґермантська сторона"* ("Le Côté de Guermantes", 1921), *"Содом і Гоморра"* ("Sodome et Gomorrhe", 1921) і виданих після смерті П. романів *"Полонянка"* ("La Prisonnière", 1923), *"Альбертина зникає"* ("Albertine disparue", 1925), *"Віднайдений час"* ("Le Temps retrouvé", 1927).

Усі сім книг об'єднані образом оповідача Марселя, котрий прокидається серед ночі і згадує про знаменні події власного життя: про дитинство, що минуло у провінційному містечку Комбре, про своїх батьків і знайомих, про коханих жінок і світських друзів, про мандрівки і салонні походеньки. Однак прустівський роман — не мемуари і не автобіографічний твір. Письменник не мав наміру підсумовувати пережите. Передусім він прагнув навіяти читачам певний емоційний лад, передати своєрідну духовну настанову, відкрити істину, важливу для нього самого, віднайдену, сформульовану ним у результаті творчого зусилля в процесі написання роману.

Після виходу у світ роману *"На Сваннову сторону"* (публіка і критика зустріли цю книгу загалом не надто прихильно) П. писав Жакові Рів'єру, одному з перших читачів, котрі зрозуміли глибинне значення роману: "Нарешті я знайшов читача, котрий здогадався, що моя книга є твором догматичним, що вона є конструкцією... Якби у мене не було переконань, якби я прагнув лише віддаватися спогадам і з допомогою цих спогадів воскрешати прожиті дні, я б, будучи таким хворим, не узявся за нелегку працю писання".

Головне переконання П., виражене самою конструкцією його "роману-потоку", полягає у визнанні безумовної цінності і безмежної складності, плинності свідомості. Не випадково П. часто звертався до творчої спадщини Ф. Достоєвського, а в романі російському письменникові присвячений доволі розлогий екскурс. "Усе — в свідомості, а не в об'єкті" — ось головний принцип П., полемічно загострений у стосунку до панівної парадигми натуралістичного роману з його депсихологізмом і культом об'єктивно-природних засад.

Справжній герой прустівського роману — глибинне "я". П. прагне прищепити читачеві віру у невичерпне багатство особистості, яке потрібно лише звільнити від руйнівного впливу звички, інтелектуальних лінощів. Творче зусилля свідомості призводить до прозріння, до набуття особистістю своєї автентичної сутності (епізоди з мартенвільськими дзвіницями та печивом "мадлен" у першій книзі роману; "осяяння" у бібліотеці Ґермантів у романі *"Віднайдений час"*).

Проте справжнє духовне життя, на думку П., полягає не у свідомому конструюванні ідей. Воно не зводиться до інтелектуального зусилля. Натуралістичний метод усвідомленого спостереження розчарував П. У *"Віднайденому часі"* він писав: "Скільки разів у моєму житті реальність розчаровувала мене, бо в ту мить, коли я

сприймав її, моя уява, яка була єдиним органом насолоди красою, не могла пробитися до неї з огляду на неминучий закон, за яким уявити можна лише те, чого немає тут і тепер". "Осяяння", інтуїтивні прозріння Марселя своєрідно оминають цей жорстокий закон: враження і породжене ним відчуття живуть водночас у минулому, що дозволяє уяві натішитися ними, і в сучасності, що надає мрії тих атрибутів, яких вона зазвичай не має: життєвості та конкретності. Ця пастка свідомості дозволяє Марселеві "схопити" часточку часу в чистому вигляді ("un peu de temps a l'état pur"). Істота, яка відроджувалася в героєві у ці хвилини "осяянь", і була його справжнім "я", яке він так довго шукав, — "я" художника, котрий живе пізнанням сутності явищ і саме в цьому знаходить своє покликання та щастя.

Мистецтво саме тому і є для П. найвищою цінністю, що воно дозволяє жити поза часом або, точніше, жити одразу в кількох часових вимірах, відроджуючи свіжість і новизну відчуттів, справжність "я". Лише мистецтво дозволяє особистості подолати абсолютну замкнутість існування, тотальну некомунікабельність і неможливість здійснити свої бажання.

Завданням письменника стає "переклад" "книги душі" загальнозрозумілою мовою. Письменникові не треба нічого вигадувати і винаходити. Його творчість нагадує роботу перекладача. У своєму прагненні до спонтанності, інтуїтивності пізнання дійсності засобами "мимовільної пам'яті" П. протистоїть символістській тенденції до конструювання, "винайдення" образу, яка призводила (особливо у пізній період розвитку символізму) до деякої абстрактності, до переваги інтелектуального елементу над конкретно-чуттєвим у структурі образу. Відтак П. ставився до символізму дещо насторожено.

Прустівський образ має імпресіоністичні риси. У прийомах, за допомогою яких він створюється, можна зауважити школу Ґ. Флобера та бр. Гонкурів з їхньою витонченістю сприйняття, орієнтацією на враження, майстерністю деталізованого опису. Розвиток образів нерідко відбувається не у логічній чи хронологічній послідовностях, а в процесі пригадування, відповідно до законів суб'єктивного сприйняття подій, а це породжує часові перебої у розвитку сюжету. Вочевидь, саме цю особливість своєї наративної манери П. мав на увазі, коли спочатку хотів назвати свій роман *"Перебої почуттів"*.

У прустівському романі закладалися підвалини нового типу роману — роману "потоку свідомості", хоча П. і не прагнув, як це робить Дж. Джойс в "Уліссі", словесно відтворити "несвідоме", імітувати структуру "потоку свідомості". Образ у романі П. зберігає раціональну основу. Його роман продовжує традицію аналітичного психологічного роману Стендаля.

Хоча, створюючи свою грандіозну психологічну фреску, П. і орієнтувався на О. де Бальзака, котрого дуже високо цінував, проте принципи реалістичної типізації виявилися чужими авторові *"У пошуках утраченого часу"*. Він аж ніяк не схиляється до думки, що особистість детермінована соціально й історично. Рушійною силою її вчинків у П. стає підсвідомість. Цим пояснюється і відносна статичність прустівських персонажів. Характер не розвивається під впливом зовнішнього середовища. Змінюються лише миттєвості його існування і точка зору спостерігача — так само, як на знаменитій "Копиці сіна у Живерні" К. Моне один і той самий предмет змінює своє забарвлення залежно від часу доби.

Характер у П. втрачає цілісність, смислове ядро. П. був одним із перших, хто висловив сумнів у можливості самоідентифікації особистості. Особистість була усвідомлена ним як низка послідовних існувань різних "я". Відтак образ нерідко вибудовується як сукупність послідовних замальовок, що нашаровуються одна на одну, навзаєм доповнюються, коригуються, але не утворюють сплаву, цілісності, константи стійких психологічних властивостей особистості. Образ наче розкладається на безліч компонентів. Приміром, Сванн, розумний і витончений відвідувач аристократичних салонів, яким він постає на початку роману у дитячих роздумах Марселя, і Сванн — коханець Одетти, а згодом побачений уже очима змужнілого Марселя; Сванн — добропорядний сім'янин, котрий запобігає перед нікчемним товариством своєї дружини, і, нарешті, Сванн — невиліковно хворий, напівмертвий чоловік, — усе це начебто різні люди. Відтак є вагомі підстави для того, щоби твердити про своєрідну "кінематографічність" прустівської художньої візії.

Така побудова образу віддзеркалювала важливу для П. думку про суб'єктивність наших уявлень про особистість іншого, про принципову непізнаваність його сутності. Насправді людина осмислює не об'єктивний світ, а лише своє суб'єктивне уявлення про нього.

Образ у П. насичений культурно-історичними ремінісценціями, має суто метафоричну природу. Розумний і освічений Сванн закохався у вульгарну кокотку Одетту де Кресі, коли зауважив у її зовнішності певну схожість із Сепфорою. Пізніше Сванн відкриває у Блокові риси Магомета, а сам оповідач помітить індивідуальність у звичайній хатній служниці лише після того, як у нього виникне асоціація з алегоричною фігурою "Милосердя" Джотто.

У романі П. продовжує тему, яку він порушив у книзі *"Проти Сент-Бева"*, — нетотожність людини і митця у структурі творчої особистості.

Письменник не визнає безпосередньої залежності таланту від суто людських якостей особистості. У книзі *"У затінку дівчат-квіток"* маркіза де Вільпарізіс критично атестує творчість Ф. Р. де Шатобріана, А. де Віньї, В. Гюго, Стендаля на тій підставі, що всі вони бували у хаті її батька і кожен виявив ті чи інші людські вади. Але парадокс полягає в тому, що справжніми художниками виявляються не блискучі аристократи на кшталт де Шарлюса чи Сен-Лу, а злегко별жений бомондом, непоказний Вентейль, автор геніальної музичної фрази, та письменник Бергот, котрого салонні естети вважають вульгарним. Для П. "геніальність полягає у таланті віддзеркалювати, а не у властивостях явища, яке віддзеркалюється". Художником є той, хто здатний відмовитися жити суто для себе і собою, хто може "перетворювати свою індивідуальність на подобу дзеркала". *"У пошуках утраченого часу"* — роман про роман, історія віднайдення П. свого письменницького покликання.

Другою важливою темою роману стало кохання. Відтворюючи найтонші психологічні нюанси почуття кохання, П. продовжує класичні традиції Ж. Расіна, мадам де Лафайєт, Б. Констана, Стендаля та Г. Флобера. Але кохання у П. стає суто суб'єктивним переживанням, воно повністю "ув'язнене" в закоханому; об'єкт кохання виявляється випадковим, а нерідко і байдужим.

У романі повторюється одна й та сама модель любовних стосунків: кохання Сванна до Одетти, Марселя — до Жільберти, а потім до Альбертини, Сен-Лу — до Рахілі — усі ці взаємини розвиваються, скоряючись одному законові. Кохання інтенціональне, його цілком породжують закохані, реалізуючи таким чином свою потребу кохати. Прустівську концепцію кохання міг би проілюструвати афоризм Н. С. Шамфора: "Треба вибирати: або кохати жінок, або знати їх; компромісу бути не може". Прустівська модель любовних стосунків якраз і грунтується на просуванні від кохання до пізнання. Щойно Сванн, Марсель чи Сен-Лу починають пізнавати своїх пасій, як одразу ж перестають їх кохати, відчувають глибоке розчарування.

Таке трактування кохання пов'язане із загальною гносеологічною програмою П. Для нього любити і знати — протилежні стани духу. Любити можна лише те, чого не знаєш, чого немає у теперішньому часі — лише те, що існує у минулому або майбутньому, у спогадах або уяві того, хто любить.

Змалюванню цього механізму любовного почуття всуціль присвячений роман *"Альбертина зникає"*. Щойно колишня кохана Марселя, котру він уже розлюбив і спільне життя з котрою почало його обтяжувати, йде від нього, як кохання і ревнощі знову спалахують у його серці. По-справжньому Альбертина починає жити у Марселевій душі вже після своєї смерті, бо тоді вона живе у споминах людини, яка кохала її, а з огляду на прустівську концепцію пам'яті лише спогад є безумовно цінним і незмінним, чого не можна сказати про плинне і мінливе життя.

Відроджуючись у спогадах оповідача, Альбертина розкриває свою сутність. Тільки після смерті коханої герой здатний пізнати, якою вона була насправді. Але, пізнаючи Альбертину, він урешті-решт перестає кохати і невдовзі забуває її.

Для П. кохання — хвороба душі та свідомості, невіддільна від ревнощів і страждань. Кохання може жити лише у злигоднях, потерпаючи від страху втратити кохану людину. Роман П. можна вважати поширеним викладом афористичної думки Ф. де Ларошфуко: "Кохання, як полум'я, не знає спокою: воно перестає жити, щойно перестає сподіватися або боятися".

До якої би сфери життя не звертався П. — кохання, пізнання, творчості, для нього головне не показати результат кристалізації почуття, а проаналізувати процес художнього розуміння. Цей процес мислиться письменником як нескінченна динамічність і суб'єкта, і об'єкта. Саме це відкриття релятивності стосунків суб'єкта й об'єкта, втілене у безпосередньому естетичному переживанні, стало наріжним каменем, на якому П. створив свій "роман-потік".

Реакція критиків на публікацію у 1913 р. першої книги роману *"На Сваннову сторону"* була доволі суворою. Зокрема, французький критик Ж. Мадлен писав: "Прочитавши сімсот дванадцять сторінок... після постійного побоювання втопитися у незбагненних сюжетних поворотах, відчуваючи роздратування через неможливість випірнути на поверхню, ви все ж не матимете анінайменшого уявлення, про що, власне, йдеться. Навіщо все це? Що все це означає? Куди веде? Нічого не можна збагнути! Неможливо нічого сказати про це!" Критик А. Геон назвав роман П. "писаниною на дозвіллі", зауваживши між іншим, що ця книга є свідченням "сучасної надчутливості". А майбутній нобелівський лауреат А. Жід не рекомендував видавництву "Нувель ревю Францез" публікувати роман.

Але, незважаючи на стримані відгуки, П. продовжив працювати над романом. І, зрештою, здобув загальнонаціональне визнання після виходу у світ книги *"У затінку дівчат-квіток"* (1918), отримавши почесне звання лауреата Гонкурівської премії за 1918 р.

У 1919 р. була опублікована книга П. *"Наслідування та суміші"* ("Pastiches et mélanges"), до якої увійшли літературні імітації та пародії, написані у 1908—1909 рр., а також статті 1900—

1908 рр. Вдатися до наслідувань П. спонукав судовий процес над Лемуаном, якого звинувачували у шахрайстві. Цей французький інженер оголосив про своє відкриття: він начебто розкрив таємницю виготовлення діамантів. П. розповідає про справу Лемуана в стилі Бальзака, бр. Гонкурів, Ж. Мішле, Флобера, Сент-Бева, Е. Ж. Ренана, А. де Реньє та ін. Ці наслідування стали паростками справжньої літературної критики у творчості П.: у цих творах він виявив характерну рису свого таланту — вміння розчинитися в іншому, вжитися в іншу письменницьку індивідуальність, зімітувати її. Граючись різними стилями, П. відшліфував свій власний, а крім того, запропонував загальну концепцію літературного стилю. У *"Віднайденому часі"* він сформулював її так: "Стиль для письменника, як колір для художника, — питання не техніки, а бачення".

Стиль П. вразив сучасників. А. Луначарський писав, що стиль П. "дещо каламутний, медово-колоїдний, незвичайно солодкий і ароматний". А. Геон уважав прикметною рисою прустівського стилю його "спонтанність". Справді, у мові П. начебто нічого не продумано заздалегідь, ніщо не вказує на працю письменника з добору слів, з оформлення фрази. Прустівська фраза розливається, як весняна повінь, розростається до розміру сторінки, вбираючи у себе синонімічні ампліфікації, порівняння, метафори, додаткові і пояснювальні конструкції. У фразі П. повинні були поєднатися враження і його осмислення, сучасність і минувшина, споглядання і спомини. Її завдання — з імпресіоністичною безпосередністю передати провідну думку роману, думку про вибагливість і невичерпність свідомості, про плинність і безмежність особистості.

Але, постійно ускладнюючись, набуваючи протеїстичних рис, особистість у П. не розпадається. Він був не лише сучасником декадансу, а й спадкоємцем багатющої традиції французької культури, яка допомогла письменникові зберегти віру в людину та вічні цінності, однією з яких було мистецтво.

П. успадкував традиції класицистської прози, письменників-моралістів XVII ст. Його фраза не ламається, ніколи не втрачає прозорості, попри надзвичайну складність своєї структури. Нерідко розлогий період завершується морально-дидактичним або психологічним резюме в дусі Б. Паскаля, Ларошфуко чи Лабрюйєра. Стиль П. віддзеркалює внутрішню боротьбу між зайвою ускладненістю, що загрожує перетворитися на зумисність, штучність, і грацийною природністю.

23 вересня 1920 р. П. став кавалером найвищої нагороди Франції — ордену Почесного легіону. Це стало свідченням літературного і суспільного визнання. До письменника прийшла справжня слава: переклади, гонорари, візитери з-за океану. 8 січня 1921 р. газета "Відродження" опублікувала відповідь П. на анкету Е. Анріо про класицизм та романтизм, у якій П., своєрідно полемізуючи зі знаменитим трактатом Стендаля "Расін і Шекспір", написав: "...Великих художників, яких називали романтиками, реалістами, декадентами тощо, допоки належно не зрозуміли, — власне, саме їх я би назвав класиками..."

Навесні 1922 р. П. завершив рукопис роману *"У пошуках утраченого часу"*. Закликавши до себе в кімнату свою служницю Селесту Альбаре, він сказав: "Знаєте, сьогодні вночі сталася видатна подія... Це велика новина. Сьогодні вночі я написав слово "кінець". Тепер я можу померти".

Слова П. виявилися пророчими. Восени його здоров'я різко підупало. Застудившись під час одного зі світських вечорів, П. відмовився від допомоги лікарів і 18 листопада 1922 р. помер від пневмонії у своїй паризькій квартирі.

У промові під час церемонії прощання з П. Ф. Моріак сказав про нього так: "Це був письменник, охоплений пароксизмом літературної пристрасті, письменник, який створив собі кумира з літературної творчості, і цей ідол його поглинув".

П. справив помітний вплив на розвиток роману XX ст., хоча безпосередніх учнів та послідовників у нього не було. У 20-х рр. П., поряд із А. Жідом та П. Валері, став для європейської інтелігенції одним із найбільших авторитетів. Прустівська стихія так чи інакше позначилася на творчості Ф. Моріака, А. Моруа, А. Жіда, С. Цвейга, А. Моравіа, В. Набокова. Вельми істотним був вплив П. і на англійську літературу 20-х рр. (В. Вулф, О. Хакслі й ін.).

У 30-х рр. інтерес до творчості П. дещо підупав. Екзистенціалісти відкинули прустівську концепцію провіденціальності мистецтва, їм були чужі його естетизм, суб'єктивізм і відверта неангажованість. Щоправда, А. Камю оцінив роман П. як "одну з найвидатніших і всеосяжних спроб бунту людини проти свого смертного талану", а Ж. П. Сартр продовжує прустівську лінію "потоку свідомості" у трилогії "Дороги свободи".

Інтерес до П. знову пожвавився в університетському середовищі і серед інтелектуалів у 50-х рр. У 1956 р. в анкеті, яку французький літератор Р. Кено провів серед письменників та критиків, роман П. *"У пошуках утраченого часу"* посів третє місце в "ідеальній бібліотеці" із 100 книг, після Біблії і драматургії Шекспіра.

Послідовниками П. оголосили себе представники школи "нового роману" у Франції (Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор). Для Н. Саррот "Пруст і Джойс — попередники, які відкрили шлях сучасному романові". Віддаючи

данину шани П., визнаючи його своїм предтечею, новороманісти, втім, гостро критикували його за "традиційність", "класичність".

Зараз П. сприймається у Франції як визнаний класик, один із найвидатніших французьких письменників, котрий здійснив революцію у розвитку романного жанру, створив "епопею сучасного письма" (Р. Барт).

Перекладацька майстерність А. Перепаді дозволила сучасному українському читачеві ознайомитися з романами П.

Тв.: Укр. пер. — У пошуках утраченого часу: В 7 т. — К., 1997–2000. *Рос. пер.* — Против Сент-Бёва. — Москва, 1999; Пленница. — С.-Петербург, 1999.

Літ.: Андреев Л. Марсель Пруст. — Ленинград, 1968; Балашова Т. В. Автор, герой, рассказчик в цикле Пруста // Вопр. филологии. — 1999. — № 1; Горбовская С. Г. В поисках Марселя Пруста // Вопр. филологии. — С.-Петербург, 2000. — Вып. 6; Горяча Н. Синтез мистецтв у романі М. Пруста "У пошуках утраченого часу" // СіЧ. — 2003. — № 11; Горяча Н. "У пошуках утраченого часу" М. Пруста як роман про мистецтво та митця: Епістемологія та поетика: Дис. канд. філол. наук. — К., 2003; Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. — С.-Петербург, 1999; Женетт Ж. Фигура. — Москва, 1998; Мамардашвили М. К. О призвании и точке присутствия: (Из курса "Лекций о Марселе Прусте") // Конгениальность мысли. — Москва, 1999; Мамардашвили М. К. Психолог. топология пути: М. Пруст "В поисках утраченного времени". — С.-Петербург, 1997; Манн П. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. — Екатеринбург, 1999; Мориак Ф. Пруст. — Москва, 1999; Моруа А. В поисках Марселя Пруста. — С.-Петербург, 2000; Ніколенко О. Концепція особистості у романі М. Пруста "У пошуках утраченого часу" // Всесвіт. л.-ра та культура. — 2000. — № 1; Подорога В. А. Начало в пространстве мысли: (Мераб Мамардашвили и Марсель Пруст) // Конгениальность мысли. — Москва, 1999; Ортега-і-Ґасет Х. Вибр. твори. — К., 1994; Подорога В. А. Двойное время //Феноменология искусства. — Москва, 1996; Рорті Р. Самотворення і пов'язаність: Пруст, Ніцше та Гайдеґґер // Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст. — Львів, 2001; Тадьє Ж.-І. Хроніка життя й творчості Марселя Пруста // Всесвіт. — 1996. — № 11/12; Таганов А. Н. Марсель Пруст и франц. лит. авангард 1920-х годов. // Нац. специфика произведений зар. л.-ры XIX–XX веков. —Иваново, 1999; Таганов А. Н. Формирование структуры повествования в творч. М. Пруста // Нац. специфика произведений зар. л.-ры XIX–XX веков. — Иваново, 1993; Таганов А. Н. Худ. система Марселя Пруста в контексте учений о "соответствиях" // Нац. специфика произведений зар. л.-ры XIX–XX веков. — Иваново, 1998; Таганов А. Н. Жанр пастиша в творчестве Марселя Пруста //Нац. специфика произведений зар. л.-ры XIX–XX веков. — Иваново, 1994; Толмачев М. В. Перечитывая Пруста // Ин. л.-ра — 1988. — № 6; Фернандес Д. Древо до корней: Психоанализ творчества. — С.-Петербург, 1998; Форгач А. Экскурсия в дом Пруста: Очерк // Ин. л.-ра — 2001. — № 3.

В. Триков



ПУ́ЛЬЧІ, Луїджі (Pulci, Luigi — 15.08.1432, Флоренція — листопад 1484, Падуя) — італійський поет.

Його батько був купцем ґвельфської орієнтації і належав до партії ґвельфів. П. — нащадок старовинного роду, ще замолоду був близький до кола герцога Л. Медічі, прозваного Пишним за його пристрасть до розкоші та красних мистецтв. Герцог очолював гурток поетів і сам писав непогані вірші. П. служив при дворі Медічі дипломатом, відвідував з дипломатичними дорученнями різні міста Італії, призвичаївся до мандрівного життя та пригод. Він одружився у 41 рік, але навіть після того не вгамувався. Це був поет з рисами мандрівного рицаря, чимось схожий на Ф. Війона. В італійській поезії він став творцем жанру героїко-комічної поеми, водночас буфонної і витончено дотепної.

У XV ст. в Італії була популярною рицарська поема, у якій переспівувалися сюжети французького епосу та провансальських романів про рицарів Круглого столу. П. пародіював рицарську поему, хоча водночас зберігав її ліричну чарівність. Його поетичним дебютом став *"Турнір"* ("Giostra", 1469), у якому П. вихваляв свого покровителя герцога.

Але вже наступна поема П. *"Бека з Дікомано"* ("Beca da Dicomano") мала бурлескний характер. Герої поеми — закохані селяни Нуто і Бека. Комізм ситуації полягає в тому, що Нуто залицяється до своєї "дами серця" за всіма правилами куртуазної галантності, вихваляючи її вроду, натомість Бека — брутальна, вусата, кульгава та ще й має більмо на одному оці. У цій поемі "рицарський світ знижений до рівня сіроми" (Ф. Де Санктіс).

Працею всього життя П. стала поема *"Великий Морґанте"* ("Il Morgante Maggiore"), назву якої дослідники пов'язують з історією її створення. Поема була задумана у 1461 р., вперше видана у 1478 р. — щоправда, не повністю (тільки 23 пісні, це видання не збереглося), а у 1483 р. вийшла друком у повному обсязі (28 пісень) і отримала назву *"Великий Морґанте"*, на відміну від першого, дещо меншого за обсягом видання. Але навіть якби усіх цих перипетій у творчій історії поеми не було, її назва однаково видавалася б цілком природною, адже головним героєм твору є простакуватий велетень Морґанте, котрий живе серед дрімучих хащів, у замку, побудованому з каміння, гілок і землі, але через примху долі став зброєносцем уславленого рицаря Роланда. Морґанте приймає християнство, цивілізується у рицарському середовищі, але

однаково не може відмовитися від своїх колишніх звичок їсти за трьох і напиватися до нестями. В образі Морґанте виявляється головна риса героїко-комічної поеми П. — її життєлюбність і веселість.

Сюжет поеми *"Великий Морґанте"*, як припускають дослідники, є варіантом італійських фольклорних переспівів "Пісні про Роланда"; у творі П. діють король Карл Великий, його пери Роланд і Ганелон, рицар Олів'є, сарацинський король Марсілій. Але поряд із ними фігурують і персонажі італійських народних оповідок: рицар Ринальдо зі своїм другом Річардетто, комічні чорти Астаротте і Фарфарелло. Одним із важливих образів є Марґутте, напіввелетень, котрий заприязнився з Морґанте. Головні події мають авантюрний характер: феодальні чвари, придворні інтриги, рицарські мандри, поєдинки, кінні перегони, іноді — фантастичні перетворення (чорти Астаротте і Фарфарелло перетворюються на коней, осідлавши яких, поспішають до поля битви Ринальдо і Річардетто). Перипетій, пов'язаних із коханням, майже немає, як і у "Пісні про Роланда". Останні розділи поеми набувають епічного розмаху — героїчна битва у Ронсевальському міжгір'ї, загибель Роланда, потім — перемога короля Карла Великого, страта зрадника Ганелона і сарацинського короля Марсілія. Героїко-комічна поема П. має страшну, майже трагічну розв'язку. Але річ у тім, що всі події не мають серйозного забарвлення, вони відтворюються в ігровому плані, внаслідок чого трагічне постає у комічному світлі, героїчне виглядає наївним, хоча й зворушливим. Саме в такому річищі описана загибель шляхетного Роланда. Окинувши оком поле Ронсевальської битви, вкрите мертвими тілами, Роланд передусім відчуває себе ніяково через те, що він іще не загинув. Він вигукує: "Біда усім, хто житиме не в пору, // Як я оце живу життям невчасним". Велетень Морґанте гине ще перед Ронсевальською битвою, і його смерть подана у блазенському ракурсі: велетень віддає Богу душу, бо його вкусила маленька креветка. Втім, "найкарнавальнішою" можна назвати сцену смерті Марґутте, котрий після добрячої пиятики помер, тріснувши від реготу (його розсмішила мавпа, яка намагалася взути вкрадені у нього чоботи).

Образ Марґутте вважається творчою знахідкою П., з ним пов'язаний антиклерикальний пафос авантюрної поеми: Марґутте обговорює зі своїм приятелем Морґанте проблеми віри. Морґанте навпростець питається у свого друга, у кого той вірить: "У Христа чи в Аполлона?" Марґутте розповідає про себе з чарівною щирістю. Виявляється, його мати — черниця-грекиня, батько — священик. Якось під час бійки Марґутте порішив власного батька, навіть не знаючи, кого вбиває. У церкві Марґутте зазвичай займається крадіжками, він не розрізняє понять "твоє" і "моє", адже, "по суті, все — Боже". Він ладен вірити усім богам, але його бог той, що понад усіма, — це "добре вино, і хай живуть усі ті, хто вірить цьому богові". Магомета Марґутте відкидає, тому що Магомет забороняє пити вино. У гротескному образі напіввелетня Марґутте цинізм, гультяйство, безбожність поєднуються із вільнодумством і незалежністю розуму. До того ж, цей вільнодумець здатний на дружнє співчуття, він веселий і дотепний. Важлива деталь: Марґутте, за авторським задумом, колись оспівав зруйнування Трої, двобій Гектора й Ахілла.

У поемі про велетня Морґанте вельми прикметним є також образ автора-оповідача, у манері розповіді відчувається іронія П. Автор глибоко ерудований: він постійно звертається до античних творів, цитує висловлювання відомих історичних героїв тощо. У поемі *"Великий Морґанте"* "все простонародне: дія, пристрасті, мова" (Де Санктіс). Імена персонажів, географічні назви зумисно забарвлені італійським колоритом (Роланд — Орландо, Ганелон — Гано, Олів'є — Улів'єрі, Ронсеваль — Рончісвале), автор широко застосовує просторічні слова, діалектизми. У стилі поєднуються грубуватий гумор і витончена дотепність. Поема написана октавою, у цьому П. наслідує Дж. Боккаччо, котрий написав октавами свою фривольну поему "Ф'єзоланські німфи". Октава П. вирізняється художньою довершеністю, саме вона надихнула його послідовників: Л. Аріосто написав цією строфою свою знамениту поему "Шалений Роланд", послуговувався октавою і Т. Тассо, вплив П., безперечно, помітний і в написаній октавами ґероїко-комічній поемі Дж. Леопарді. Можливо також, що октава П. слугувала джерелом натхнення для Дж. Н. Ґ. Байрона, котрий написав цією строфою свої іронічні поеми "Дон Жуан", "Беппо", "Видіння суду".

Загальновизнаним є вплив П. на всю ренесансну літературу, особливо на книгу Ф. Рабле "Ґарґантюа і Пантаґрюель", у якій виразно простежується схожість цинічного вільнодумця Марґутте з Панурґом. Відлуння поеми П. відчуваються й у творчості М. де Сервантеса.

Тв.: *Рос. пер.* Большой Морганте (фрагменты) // Хрестоматия по зар. л.-ре: В 2 т. — Москва, 1959. — Т. 1.

Літ.: Де Санктис Ф. История итал. л.-ры: В 2 т. — Москва, 1964. — Т. 1; Михальчи Д.Е. Пульчи // История всемирной л.-ры: В 9 т. — Москва, 1985. — Т. 3; Мокульский С.С. Пульчи // История зар. л.-ры. Средние века и Возрождение. — Москва, 1987.

І. Полуяхтова



ПУШКІН, Олександр Сергійович (Пушкин, Александр Сергеевич — 6.06. 1799, Москва — 10.02.1837, Петербург) — російський письменник.

У родоводі П. схрестилися кілька гілок, які беруть початок у глибинах російської історії і позначені багатьма іменами учасників важливих подій у державному житті країни. Дитинство П. минуло у Москві. Його, нелюбиму дитину у сім'ї, виховували французькі гувернери, він рано навчився читати, мав вільний доступ до багатої бібліотеки свого батька, Сергія Львовича Пушкіна, котрий не цурався літератури і в домі якого гостювали відомі російські письменники. Поетичне обдарування юного П. проявилося у ранньому дитинстві: чимало рядків дитячих віршів, що збереглися в усній, сімейній традиції, були написані французькою мовою. Літні місяці 1805—1810 рр. він зазвичай проводив у своєї бабусі, Марії Олексіївни (уродженої Ганнібал), у підмосковному с. Захарово, поблизу Звенигорода. Ці ранні дитячі враження відобразилися у перших пушкінських поемах, написаних дещо пізніше (*"Чернець"* — "Монах", 1813; *"Бова"*, 1814), у ліцейських віршах *"Послання до Юдіна"* (1815), *"Сон"* (1816).

Шість років П. провів у Царськосельському ліцеї, відкритому 19 жовтня 1811 р. Програма ліцею була, по суті, університетською з пріоритетом гуманітарних наук у навчальних курсах. Уся обстановка ліцейського виховання сприяла розвитку обдарування П. Тут заохочувалося віршування, виходили рукописні журнали; у роки навчання П. прийняли в літературне товариство "Арзамас", члени якого виступали проти рутини й архаїки в літературі.

Рання поезія П. передавала відчуття швидкоплинності життя, яке диктувало спрагу насолод. Культ земних радощів, протиставлених падолу дріб'язкових клопотів, ортодоксальності, офіціозу, відображав просвітницьке світовідчуття вольтерівського плану. Характерною є і тодішня поетична маска П. — не просто філософа-лінивця, а "ченця", "розстриги", котрий мріє про земні радощі. Так "окреслювався" домінуючий пафос усієї пушкінської поезії, не лише життєлюбної, а й волелюбної. Високі героїчні теми, а також сатиричні мотиви виникають у поезії П. як відгук подій епохи і виявляють уже тоді певні потенції творчості, поки ще не розвинуті через його зосередженість на епікурейських темах.

У 1816 р. характер лірики П. зазнав суттєвих змін. Елегія стала його основним жанром. Відповідно до нового світовідчуття змінився весь колорит пушкінської поезії — втім, ненадовго. Епікурейські мотиви, проте, займають своє місце в ієрархії естетично-моральних цінностей, як її уявляв поет: тепер це виклик пануючій моралі та своєрідна маска. Цикл прощальних ліцейських віршів надихнутий культом дружби та відданості юнацьким заповітам. Важко переоцінити у становленні особистості П. моральне значення шести років, проведених у ліцейському середовищі (особливо П. зблизився з ліцеїстами І. Пущіним, А. Дельвігом, В. Кюхельбекером), в атмосфері творчого суперництва.

Ліцей П. закінчив у червні 1817 р. в чині колезького секретаря (12-го класу) і був призначений у Колегію іноземних справ. Служба мало цікавила поета, зате коло його петербурзьких знайомств швидко "розширювалося". Він став постійним відвідувачем театру, брав участь у засіданнях "Арзамасу", у 1819 р. вступив у члени літературно-театрального товариства "Зелена лампа", яким керував "Союз благоденства". Не беручи участі в діяльності перших таємних організацій, які мали на меті здійснення прогресивних державних реформ, П. був, попри те, дружньо пов'язаний із багатьма активними членами декабристських товариств; у різких політичних епіграмах і в громадянських віршах (*"До Чаадаєва"* (*"Любові, слави і надії..."*, 1818), *"Вольність"* (1818), *"Село"* (1819) таврував вади російського деспотизму, оспівував ідеали свободи.

У ці роки поет працював над поемою *"Руслан і Людмила"* ("Руслан и Людмила"), розпочатою ще в ліцеї. Орієнтуючись у сюжетній побудові на лубочну авантюрно-рицарську казку, П. водночас шукав риси легендарної героїчної давнини. Казкова оповідь у поемі ведеться від імені юного волелюбця, схильного постійно насміхатися з небувальщини. Проте жартівлива оповідь про казкові події та ліричні відступи інколи змінюється ліро-епічними фрагментами. Поема була закінчена у травні 1820 р. і після публікації спричинила негативні відгуки критиків-старовірів, обурених зниженням високого канону.

Навесні 1820 р. П. викликали до військового генерал-губернатора Петербурга, графа Милорадовича, для пояснення причин широкого поширення у списках його політичних віршів. П. загрожувало заслання у Сибір, але завдяки зусиллям старших друзів (М. Карамзіна, П. Чаадаєва, Ф. Глінки) заслання йому замінили службовим переведенням із Петербурга в Катеринослав (тепер — Дніпропетровськ). Тут наприкінці травня 1820 р. його застала хворим сім'я генерала М. Раєвського, котрий домігся для П. дозволу відправитися з ним на Кавказ і в Крим для зміцнення здоров'я. Лише у вересні поет

повернувся до місця нової служби — в Кишинів. Так несподівано щасливо закінчилося заслання юного поета, у творчості котрого кавказькі та кримські враження відіграли значну роль. Тривалі поїздки П. у листопаді 1820 — січні 1821 р. у Кам'янку та Київ, мандрівки по Молдавії у кінці 1821 р., відвідання Одеси — все це розширило коло вражень поета, сповнило особливим внутрішнім змістом.

Якщо поема *"Руслан і Людмила"* була підсумком "байронівської" школи у найкращих російських поетів, то вже перша "південна поема" П. *"Кавказький бранець"* ("Кавказский пленник", окр. вид. 1822) поставила його на чолі всієї сучасної російської літератури.

Пушкінський Бранець поступався байронічним героям в енергії та силі: попри все своє волелюбство, він — пасивний герой. Але тим самим характер героя якщо не пояснений, то визначений наперед суспільним вихованням: поет прагнув "змалювати цю байдужість до життя і до його насолод, цю передчасну старість душі, що стали прикметними рисами молоді XIX століття" (лист до В. Горчакова, жовтень-листопад 1822 р.), угадуючи наперед героя свого майбутнього роману у віршах. Співчутлива увага П. у пошуках ідеалу переноситься на змалювання життя гордих "синів Кавказу", проте у процесі роботи над твором його героїнею стала "діва гір", котра, закохавшись у "європейця", віднайшовши свою індивідуальну долю, приречена на смерть. У дусі романтичних уявлень історія у поемі П. піддається етичному осуду і розвінчується просвітницька ідея історичного прогресу, що, мовляв, несе щастя людству. На антитезі різних культур побудована і колізія наступної південної поеми — *"Бахчисарайський фонтан"* ("Бахчисарайский фонтан", 1824). Водночас поема пронизана ліризмом, зокрема, її фінал.

У той час П. намагався звернутися до героїчної давнини, накинувши плани поем *"Мстислав"* і *"Вадим"* (останній задум набув і драматичної форми), створив антирелігійну сатиричну поему *"Гавриліада"* ("Гаврилиада", 1821), поему *"Брати-розбійники"* ("Братья-разбойники", 1822; окр. вид. у 1827 р.). Героїка сучасної історії відобразилася також у пушкінській ліриці (*"Еллеферія..."*, *"Війна"*, *"Кинджал"*, 1821). Проте розчарування у просвітницькій ідеї перемоги розуму, спричинене роздумами над невтішними підсумками європейського визвольного руху та посиленням аракчеєвської реакції у Росії, викликало глибоку кризу у світогляді П. у 1822–1823 рр. У нього сформувалося переконання, що у світі діють об'єктивні закони, змінити які навіть найвідважніша людина не в змозі. У такому аспекті П. розпочав у травні 1823 р. у Кишиневі роман у віршах *"Євгеній Онєгін"* ("Евгений Онегин"): у фіналі першої глави роману герой мав покинути батьківщину за взірцем головного героя поеми Дж. Н. Г. Байрона "Дон Жуан". Проте цей задум не був здійснений. Психологічно близький авторові у першій главі роману, заголовний герой матиме трагічну долю, відмінну від долі самого П.

Тим часом у липні 1823 р. П. домігся службового переводу в Одесу, мріючи незабаром покинути "нудний берег", готовий до "поетичної втечі" в інші краї" (*"До моря"*, 1824). Одеський рік П. був сповнений праці над першими главами роману у віршах, закінченням поеми *"Бахчисарайський фонтан"*. Саме в цей час П. усвідомив себе як професійний літератор, що спричинилося бурхливим читацьким успіхом його творів. Проте в липні 1824 р. в результаті інтриг П. відсторонили від служби і направили у псковський маєток Михайлівське під нагляд батьків. Попри сімейні негаразди, перша михайлівська осінь була плідною для поета. П. написав *"Наслідування Корану"* ("Подражания Корану") — ліричний цикл про пророка, для котрого час важких випробувань (вигнання з рідного міста, відчуженість від співвітчизників, прокляття з боку рідних) стало початком його важкого шляху і, в остаточному підсумку, — торжества його вчення. Поет закінчив також розпочаті в Одесі вірші *"Розмова книгопродавця з поетом"*, де сформулював своє професійне кредо, і *"До моря"* — ліричний роздум про долю людини епохи Наполеона і Байрона, про жорстоку владу історичних обставин над особистістю, котра духовно не змирилася.

У поемі *"Цигани"* ("Цыганы", окр. вид. 1827) П. відштовхується від колізії *"Кавказького бранця"*, переосмислюючи її. Фатальні пристрасті, що мучать героя, — це ознака обраності, ознака неординарного, героїчного характеру. Злочин Алеко, котрий утверджує "права свої" (у циганів їх немає, є лише звичаї), ставить мирний народ перед вибором. Чи визнають вони владу гордої людини, чи помстяться смертю за смерть, все одно відбудеться історичне зрушення, невідворотна зміна вічного, природного устрою. Але, не прийнявши пришельця, табір залишає його самого. Схожа колізія, але вже у зниженому, побутовому ракурсі, в обстановці російського помісного життя, намічається тепер у новому сюжетному повороті роману у віршах, у третій главі якого Тетяна духовно протистоїть героєві — їй відтепер безумовно симпатизує автор-поет. Урешті, восени 1824 р. П. знову поновив роботу над автобіографічними замітками й обдумав сюжет народної драми *"Борис Годунов"*, яку він закінчив 7 листопада 1825 р. (окр. вид. 1831). Глибоко засвоївши у своїй трагедії

досвід світової драматургії, повсякчас перевіряючи канву історичних подій, запозичену з "Історії держави Російської" М. Карамзіна, народним поглядом на події, почерпнутим із літописів, агіографічної літератури, усної поетичної творчості, П. створив драму нового типу, народну драму. У ній він вивів на кін не тільки значну кількість різнохарактерних типів, дав виразний соціальний зріз епохи і виявив у різноспрямованих щирих і корисливих людських спонуках концентрацію історичних сил, а й розкрив високий етичний зміст "народної думки", зверненої до майбутніх поколінь.

Мотиви і теми народної поезії прослідковуються у романі *"Євгеній Онєгін"* (пісня дівчат, сон Тетяни), а також у ліриці (*"Зимовий вечір"*, 1825; *"Пісні про Стеньку Разіна"*, 1826; балада *"Жених"*, 1825) й опосередковано визначають нову естетичну програму П.

У жартівливій поемі *"Граф Нулін"* ("Граф Нулин", 1825) змальовується закостенілий помісний побут; позбавлене історичного руху життя сприймається як фарс. Незабаром поет дізнався про поразку повстання декабристів на Сенатській площі у Петербурзі, про арешти багатьох членів таємного товариства, а потім про слідство і суд над ними, про страту п'яти головних змовників, заслання і каторгу багатьох інших. У ці тривожні місяці П. закінчив п'яту і шосту глави *"Євгенія Онєгіна"*, які тоді йому уявлялися як закінчення першої частини твору. Не виходячи за намічену із самого початку роману сферу побуту, автор *"Євгенія Онєгіна"* ніби прокручує у фабулі роману історичну колізію, яка визначає драматичну розв'язку першої частини роману. У загибелі Ленського звучить реквієм за палким юнаком, котрий зазіхнув на "загальний порядок речей" і трагічно загинув. Перше повне видання роману з'явилося у 1833 р. Створення *"Євгенія Онєгіна"* мало велике значення для долі російської літератури в усіх жанрах. Самий тип "роману у віршах" майже не знайшов продовжувачів, але утверджені в ньому принципи нового методу, нової естетики стали поштовхом до подальшого літературного розвитку. Логічна дохідливість і стрункість роману були досягнуті досить складними засобами. П. знайшов такі шляхи поліфонічної оповіді, які уможливлювали надзвичайно широке охоплення дійсності, постановку життєво важливих проблем і цілковите злиття епічної та ліричної ліній. Композиція роману ґрунтується на взаємодії трьох ідейно-емоційних контекстів: контексту авторського аналізу й оцінювання поведінки та внутрішнього світу героїв; контексту читацької "співучасті". Ці контексти подані у тонких зв'язках і переходах. Винайдена П. "онєгінська строфа" дозволяла виокремлювати мотиви, пов'язані з будь-яким із цих контекстів, у самостійні мініатюри. Картина російського життя — столичного, помісного, сільського — подана у межово концентрованих образних деталях і локальних прикметах, завдяки чому виявлялася "у кожному слові безодня простору" (М. Гоголь).

В останні дні михайлівського заслання П. написав вірш *"Пророк"*, у якому почасти продовжив тему *"Наслідувань Корану"* й осмислив поетичне призначення як високе подвижництво:

В пустелі трупом я лежав,
І голос Бог мені подав:
"Устань, пророче, виждь і внемли,
І, крізь моря йдучи та землі,
Глаголом розпаляй серця!"

(Пер. Л. Первомайського)

У ніч із 3 на 4 вересня 1826 р. у Михайлівське прибув посланець від псковського губернатора: П. повинен з'явитися у Москву, де чекав коронації новий імператор, Микола І. Лаштуючись у дорогу й остерігаючись обшуку, П. спалив рукопис закінчених у той час автобіографічних записок, де відобразилася історія його покоління. 8 вересня П. було доправлено до царя для особистої аудієнції. У розмові П. після повернення із заслання гарантувалося особисте заступництво та звільнення від цензури ("Я буду твоїм особистим цензором", — сказав цар).

Спочатку Москва вітала звільненого поета: його часто друкували та перевидавали, критика була до нього прихильною, а слава зростала. Попри певні тертя з урядом, П. дивився у майбутнє з надією. Він аж ніяк не відступав від високого заповіту про призначення поета, розвинутого у *"Пророці"*, підкреслюючи відданість своїм ідеалам у віршах *"Аріон"*, *"У глибині сибірських руд..."*, *"Поет"* ("Покіль не заклика поета...", 1827). Саме у ці роки у творчості П. виник неослабний інтерес до особистості Петра І, царя-реформатора. Він стає героєм розпочатого роману про прадіда поета, Абрама Ганнібала, і нової поеми *"Полтава"*, що стала апофеозом державного первня.

Наприкінці 20-х рр. П. був постійно у дорозі, зупиняючись на короткий час у Москві та Петербурзі, іноді заїжджаючи у Михайлівське; самовільно поїхав на Кавказ у 1829 р., щоби зустрітися там із друзями, дотичними до подій 1825 р. і відправленими у діючу армію. Поет відчував необхідність життєвих змін. У 1830 р. повторне його сватання до Наталії Миколаївни Гончарової, 18-літньої московської красуні, було прийняте, і восени він вирушив у маєток свого батька Болдіно, по сусідству з яким було село

Кистенівка, виділене Сергієм Львовичем синові у зв'язку з його близьким одруженням. Холерні карантини затримали поета на три місяці, і цій порі судилося стати знаменитою "Болдінською осінню", найвищим піком пушкінської творчості, коли він створив цілу бібліотеку творів: *"Повісті покійного Івана Петровича Бєлкіна"* ("Повести покойного Ивана Петровича Белкина"), чотири *"маленькі трагедії"*, останні глави *"Євгенія Онєгіна"*, *"Домик в Коломні"* ("Домик в Коломне"), *"Історію села Горюхіна"* ("История села Горюхина"), *"Казку про попа і наймита його Балду"* ("Сказка о попе и о работнике его Балде"), близько 30 ліричних віршів і ряд критичних статей і заміток.

Поміж болдінських творів, ніби навмисно не схожих один на другий за жанром і тональністю, особливо контрастують два цикли: прозовий і драматургічний. Це два полюси його творчості, до яких тяжіють решта творів, написаних упродовж трьох останніх місяців 1830 р.

"Повісті Бєлкіна" стали першим закінченим твором пушкінської прози. Ці повісті — своєрідні мемуари звичайної людини, котра, не знаходячи нічого визначного у своєму житті, наповнює свої записки переказом почутих історій, що вразили уяву своєю незвичайністю. Пародійний первень перебуває у підтексті повістей, реалістична точність характерів і обстановки — попри все співчуття письменника "маленьким людям" — слугує меті критичного вивчення застою російської суспільної думки. Інакший масштаб життя у "маленьких трагедіях". Вони позбавлені дріб'язкового побуту (їхній екзотичний, ледь намічений побутовий фон лише відтінює небуденність характерів героїв). Безстрашний виклик людини неба та моральні межі людського свавілля — такою є двоєдина тема всього драматичного циклу.

18 лютого 1831 р. у Москві відбувся шлюб П. і Н. М. Гончарової. Навесні того самого року поет перебрався із дружиною у Петербург, а звідти у Царське Село, де вони замешкували до середини жовтня. Тут, у своїй поетичній вітчизні, П. написав *"Лист Онєгіна"*, тим самим остаточно закінчуючи роботу над романом у віршах, що став його "супутником" упродовж восьми років життя. Перший цикл життя героя, котрий егоїстично відданий лише самому собі і котрий зневажає у душі світські звичаї, закінчився трагедією: вбивством під час дуелі друга. Автор планував відправити героя у подорож по Росії. У Болдіно відбулося суттєве переакцентування у сюжеті роману. Тепер поет слідкує за героями з іншої історичної епохи, залишивши їх на порозі 1825 р. *"Лист Онєгіна"* підкреслив дзеркальну композицію роману, що до певної міри приховувала нерівномірність двох його частин, а найголовніше — давала можливість оцінити невластиві колишньому Онєгіну нерозважливість, відчайдушність його поведінки: він здатний тепер довіритися живому почуттю. Духовно Онєгін, як це стало зрозуміло лише тепер, належав до найкращих людей покоління 20-х рр.

Нове сприйняття дійсності, що намітилося у творчості П. наприкінці 20-х рр., потребувало поглибленого вивчення історії. У 1831 р. він отримав дозвіл працювати в архівах і був знову зарахований на службу як "історіограф", отримавши завдання написати *"Історію Петра"*. Потім увагу П. привернула особа О. Пугачова, яка цікавила його і раніше, і він розпочав роботу над історичними матеріалами. З початком 30-х рр. проза у творчості П. починає превалювати над поетичними жанрами. *"Повісті Бєлкіна"* (окр. вид. 1831) з їх тонкою стилістикою, розраховані на здатність поцінувати своєрідність і свіжість інтерпретації звичайних сюжетів сентиментальної й ультраромантичної літератури, успіху не мали. П. задумав широке епічне полотно, роман із епохи пугачовщини з героєм-дворянином, котрий перейшов на бік бунтівників. Задум цей на певний час був полишений через недостатні знання про цю епоху, і розпочалася праця над романом *"Дубровський"* ("Дубровский", 1832–1833). Герой роману — Володимир Дубровський, син бідного дворянина, розореного багатим і жорстоким поміщиком-самодуром Троєкуровим, котрий очолює ватагу розбійників і мститься за скривдженого батька не безпосередньому винуватцеві цього — Троєкурову, бо Дубровський закоханий у його дочку, а навколишнім поміщикам. Хоча сюжетна основа твору взята П. із сучасного життя, у ході роботи роман усе більше набував рис традиційної авантюрної оповіді. Роману П. не закінчив, і він був надрукований лише після його смерті: П. відірвала робота над *"Капітанською дочкою"*, розпочатою тоді, коли більша частина *"Дубровського"* була написана.

Ще в період роботи над *"Дубровським"* П. вирішив глибоко зайнятися історією пугачовського повстання. Він звернувся до військового міністра з проханням надати йому архівні матеріали для роботи, і в другій половині травня 1833 р. закінчив шість розділів *"Історії Пугачова"*. Не задовольнившись архівними матеріалами, П. поїхав у Казань, Оренбург і Уральськ, тобто у ті місця, де відбувалися події. Поїздка дала можливість зустрітися з учасниками селянської війни (1773–1775), почути народні перекази про пугачовщину.

Восени 1833 р. П. повернувся у Болдіно. Друга болдінська осінь для нього — за літературною плідністю — була схожою на першу. За півтора

місяця П. закінчив роботу над *"Історією Пугачова"* ("История Пугачёва") та *"Піснями західних слов'ян"* ("Песни западных славян"), розпочав працю над повістю *"Пікова дама"* ("Пиковая дама"), створив поеми *"Анджело"* і *"Мідний вершник"* ("Медный всадник"), *"Казку про рибака і рибку"* ("Сказка о рыбаке и рыбке") і *"Казку про мертву царівну та про сімох богатирів"* ("Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях"). Справжнім поетичним апофеозом цього часу став вірш в октавах *"Осінь"*, де реалістично точно відтворено пробудження у душі поезії:

Я забуваю світ, — в солодкій тишині
Я заколисаний уявою моєю,
І прокидається поезія в мені:
Ліричнa хвиля знов ширяє над душею,
Тріпоче і звучить, шукає, як у сні,
Щоб вільно вилитись міцною течією, —
І тут до мене йде гостей незримий рій,
Знайомі давнішні, плоди таємних мрій.

(Пер. П. Дорошка)

Одним із найвидатніших творів П., написаних ним у другу болдінську осінь, є поема — чи, як означив її сам автор, "петербурзька повість", *"Мідний вершник"*, де сконцентровані роздуми П. над підсумками державних реформ Петра І. Як виявилося, зміцнення російської державності, історично необхідне Росії, не ощасливило простих людей. Повість *"Пікова дама"* написана на ту саму тему всемогутньої влади грошей над людиною, якій присвячена "маленька трагедія" *"Скупий лицар"*. Як і старий барон, герой *"Пікової дами"* Герман — раб однієї пристрасті, що запанувала над його душею, — пристрасті до грошей. Дух нового, буржуазного меркантилізму доводить героя до божевілля.

Незабаром після повернення П. у Петербург, у кінці грудня 1833 р., він одержав найнижче придворне звання камер-юнкера, яким, зазвичай, нагороджували дворян у юному віці. Така царська "милість" дуже вразила його самолюбство, тим більше, що він добре розумів справжню причину цієї "милості": щоби красуня-дружина поета могла з'явитися на двірцевих балах, необхідна була присутність самого поета, якому належало супроводити її.

Усе наполегливіше П. став подумувати про відставку, про можливість покинути Петербург і переселитися із сім'єю в село — у Болдіно. Прохання про відставку було прийняте з обуренням, але із забороною відвідувати державні архіви. П. змушений був удатися до посередництва В. Жуковського, щоби врегулювати конфлікт. Як подяка за послух йому була видана урядова позика у 20 000 карбованців, проте ця сума не покривала навіть половини боргів П. Становище ускладнювалося ще дедалі більшими турботами про здобування грошей. Витрати значно перевищували мізерні доходи, тим більше, що до Пушкіних переселилися дві незаміжні сестри дружини, збільшилася і його власна сім'я народженням ще двох дітей.

В останні роки життя П. кілька разів їздив у село — у Болдіно, Михайлівське, Тригорське, живучи там іноді по місяцю і більше, але робота у нього не йшла. Більшість віршів поета останніх років пов'язані переважно не стільки з його інтимними переживаннями і настроями, з особистою його біографією, скільки з його роздумами на історичні та філософські теми, з враженнями про навколишню обстановку і людей.

На початку 1836 р. П. одержав дозвіл на видання тримісячного журналу "Современник", якого за життя поета вийшло чотири номери. Він залучив до участі в журналі М. Гоголя, О. Кольцова, опублікував вірші Ф. Тютчева, вів переговори про співробітництво із В. Бєлінським, публікував у журналі свої твори, писав для нього критичні статті, рецензії і замітки. У четвертому томі "Современника" був опублікований роман *"Капітанська дочка"* ("Капитанская дочка"). Це — насамперед сімейна хроніка двох старовинних російських сімей — Гриньових і Миронових, що жили в часи напружених і хвилюючих історичних подій.

Ніби передчуваючи близький кінець життя, П. написав вірш про свій "рукотворний" пам'ятник:

Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний,
Тропа народна там навіки пролягла,
Олександрійський стовп,
в гордливості незборній,
Йому не досягне чола.

Ні, весь я не умру, я в лірі жити буду,
Від праху утече нетлінний заповіт, —
І славу матиму, допоки серед люду
Лишиться хоч один пііт...

І довго буду тим я дорогий народу,
Що добрість у серцях піснями викликав,
Що в мій жорстокий вік прославив я свободу
І за упалих обставав...

(*"Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний..."*,
пер. М. Рильського)

Тим часом визрівав конфлікт поета зі світською черню. Зовнішньо він зводився до випадкової події — нахабного залицяння до дружини поета світського ловеласа, француза Ж. Дантеса, прийнятого на службу в один із найпривілейованіших полків російської гвардії завдяки високому заступництву голландського по-

сланця барона Л. Геккерена, котрий усиновив його. Але брудна плітка, що плямувала честь пушкінської сім'ї, охоче підхоплена у великосвітських салонах, стала концентрованим вираженням усієї ворожої атмосфери, у якій перебував поет.

Дуель між П. і Дантесом відбулася 27 січня 1837 р., о 4 годині 30 хвилин після полудня в околицях Петербурга, за Чорною річкою. П. був тяжко поранений у живіт, і ця рана виявилася смертельною. Через два дні поет помер. Його смерть стала національною трагедією. Петербургом розійшовся у списках вірш М. Лермонтова "На смерть поета", у якому той висловив своє обурення і скорботу і поплатився за це засланням на Кавказ.

Ще за життя П. українською мовою його твори перекладали Л. Боровиковський і Л. Гребінка, а пізніше — С. Руданський, П. Грабовський і, особливо вдало для свого часу, — М. Старицький. У Галичині І. Франко переклав усі драматичні твори П., а також ряд його ліричних віршів, і у своїх критичних статтях популяризував його творчість. У XX ст. творчу спадщину П. перекладали М. Рильський і М. Бажан, Л. Первомайський і М. Терещенко, В. Сосюра і Є. Дроб'язко та ін.

Із творчістю П. був добре ознайомлений Т. Шевченко. Його вірші він цитував напам'ять і декотрі з них у вигляді ремінісценцій відображаються і в його власній творчості. Високо оцінювали російського поета І. Франко, Ю. Федькович, Панас Мирний.

Водночас П. у період свого південного заслання був тісно пов'язаний із Україною, жив у Катеринославі, Кам'янці, Одесі, бував у Києві, Тульчині. Йому були добре знайомі українська народна поезія й історія. В бібліотеці П. були збірники, в яких містилися українські народні пісні, в тому числі М. Цертелєва, М. Максимовича, П. Лукашевича. Київська давнина відображена у його поемах *"Руслан і Людмила"*, *"Русалка"*, у *"Пісні про віщого Олега"*. Полтавськими і київськими мотивами пройняті рядки поеми *"Полтава"*.

Драматичні твори П. (*"Борис Годунов"*, *"Кам'яний гість"*, *"Маленькі трагедії"*) йдуть на сценах українських театрів. Широко представлені в репертуарі театрів написані за творами П. опери "Руслан і Людмила" М. Глинки, "Русалка" О. Драгомижського, "Борис Годунов" М. Мусоргського, "Євгеній Онєгін" і "Мазепа" П. Чайковського, "Алеко" С. Рахманінова, балети "Мідний вершник" Р. Глієра, "Бахчисарайський фонтан" Б. Асаф'єва й ін. За творами П. українські композитори створили опери "Дива дивні" — В. Птушкін і "Золота рибка" — Г. Юсим, симфонію-поему "Прощання" — В. Бібик й ін. Музеї П. існують в Одесі та Кам'янці, пам'ятники поетові — в Одесі (1888, скульптор — Ж. Полонська, архітектор — П. Васильєв), Києві (1962, скульптор — О. Ковальов, архітектор — В. Гнєздилов), Кам'янці (1975, скульптор — В. Шатух, архітектор — В. Гнєздилов), Феодосії, Харкові, Тернополі тощо.

Тв.: Рос. мовою. — ПСС.: В 16 т. — Москва–Ленинград, 1937–1949; Т. 17: Справочный. — Москва, 1959; Собр. соч.: В 10 т. — Москва, 1974–1978; ПСС.: В 10 т. — Ленинград, 1977–1979. *Укр. пер.* — Твори: В 4 т. — К., 1953–1954; Казки. — К., 1954; Євгеній Онєгін. — К., 1956; Кавказький бранець. — К., 1956; Гавриїліада. — К., 1957; Капітанська дочка. — К., 1981; Полтава. — К., 1984; Скупий лицар // Всесвіт. — 1999. — №5–6.

Літ.: Абрамович С. Пушкин. Последний год. Хроника. — Москва, 1991; А.С. Пушкин в восп. современников: В 2 т. — Москва, 1985; Анненков П. Пушкин в Александровскую эпоху. — Минск, 1998; Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. — Москва, 1989; Баевский В. "Сквозь магический кристалл". Поэтика "Евгения Онегина"... — Москва, 1990; Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В.Г. ПСС. — Москва, 1955. — Т. 7; Благой Д.Д. Творч. путь Пушкина (1813–1826). — Москва–Ленинград, 1950; Благой Д.Д. Творч. путь Пушкина (1826–1830). — Москва, 1967; Бонди С.М. Черновики Пушкина. — Москва, 1971; Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения "Медного всадника". — Москва, 1981; Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. — Москва, 1974; Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — Москва, 1941; Глухов В. Лирика Пушкина в ее развитии. — Ивановский госуниверситет, 1998; Грехнев В.А. Этюды о лирике А.С. Пушкина. — Н. Новгород, 1991; Гроссман Л.П. Пушкин. — Москва, 1960; Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. — Москва, 1993; Добровольский Л.М., Лавров В.М. Библиография пушкинской библиографии. 1846–1950. — Москва–Ленинград, 1951; Ерёмин М. Пушкин-публицист. — Москва, 1976; Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и зап. л.-ры. — Ленинград, 1978; Зайцева В.В. Пушкиниана 1961–1985 гг. // Временник Пушкинской комиссии. — Ленинград, 1963–1989. — Вып. 1–23; Заславський И.Я. Пушкин и Украина. — К., 1982; Кулинич А.В., Мацапура В.И. А.С. Пушкин и укр. читатель. — К., 1986; Левкович Я.Л. Автобиогр. проза и письма Пушкина. — Ленинград, 1988; Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. — Ленинград, 1991; Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина "Євгений Онегин". Комментарий. — Ленинград, 1980; Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. — Ленинград, 1983; Лотман Ю.М. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — Москва, 1983; Мейлах Б.С. Жизнь Александра Пушкина. — Ленинград, 1974; Михайлова Н.И. "Собранье пёстрых глав". О романе А.С. Пушкина "Евгений Онегин". — Москва, 1994; Музей О.С. Пушкіна та П.І. Чайковського у Кам'янці: Фотоальбом. — К., 1986; Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. — Ленинград, 1987; Пушкин А.С. в воспоминаниях современников: В 2-х т. — С.-Петербург, 1998; Пушкинские места: Путеводитель: В 2 ч. — Москва, 1988; Томашевский Б.В. Пушкин. — Москва–Ленинград, 1956. — Кн. 1: (1813–1824); Сидяков Л.С. Худ. проза А.С. Пушкина. — Рига, 1973;

Словарь языка Пушкина: В 4 т. — Москва, 1956—1961; Тыркова-Вильямс А. Собр. соч.: В 2-х т. Жизнь Пушкина. — Москва, 2000; Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. — Москва, 1969; Томашевский Б.В. Пушкин. — Кн. 2: Материалы к биографии (1824—1837). — Москва–Ленинград, 1961; Фомичёв С.А. Поэзия Пушкина. Творч. эволюция. — Ленинград, 1986; Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина "Повести Белкина". — Москва, 1989; Цветаева М. Мой Пушкин. — Москва, 1981; Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. — Ленинград, 1988; Штонь Г. Олександр Сергійович Пушкін: Містерія духу // СіЧ. — 1999. — № 10; Щеголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина: Исследование и материалы. — Москва, 1987.

За С. Фомічовим

Р

Рабле Франсуа
Райт Річард
Рансмайр Крістоф
Расін Жан
Распе Рудольф Еріх
Редкліфф Енн
Реймонт Владислав Station
Ремарк Еріх Марія
Рембо Жан Нікола Артюр
Рескін Джон
Рід Томас Майн
Рільке Райнер Марія
Рісаль-і-Алонсо Хосе
Річардсон Семюел
Роа Бастос Аугусто
Роб-Ґріє Ален
Родарі Джанні
Ролінґ Джоан Кетлін
Роллан Ромен
Ронсар П’єр де
Ростан Едмон
Рот Йозеф
Рудакі Абу Абдаллах Джакар
Рульфо Хуан
Румі Джалаліддін
Руссо Жан Жак
Руставелі Шота



РАБЛÉ, Франсуа (Rabelais, François — 1494, околиці Шинона в окрузі Турень — квітень 1553, Париж) — французький письменник.

Геній Р. розвивався у найінтенсивніший період французького Відродження, коли на монаршому троні перебував король Франциск І (1515—1546). Італійські походи короля, безпосередній контакт з культурою Італії, запрошення до Франції видатних італійських художників та скульпторів — Л. да Вінчі, Б. Челліні, спорудження на берегах Луари замків у ренесансному стилі, поява перекладів Данте та Ф. Петрарки, відкриття університетів, поглиблене вивчення раритетів Греції та Риму, навіть мода на освіту — виразні риси нового часу, що ґрунтувалися на ідеях високої цінності людської особистості — ренесансного гуманізму.

На початку свого правління Франциск І всіляко підтримував гуманістів. Його секретарем і бібліотекарем став видатний філолог і юрист Ґ. Бюде, котрий вважав, що система освіти повинна базуватися на вивченні давніх мов та літератури. Під впливом Бюде Франциск І у 1530 р. заснував світський Колеж де Франс. Швидко розвивалися торгівля, ремесла, міста. Вчені, не вдовольняючись релігійним світоспогляданням, що панувало за епохи середньовіччя, починають створювати світську науку на засадах дослідження природи та вивчення античної спадщини. У містах відкривалися університети. Молодь тепер прагла вступити не на теологічний, а на медичний та юридичний факультети. Мало не щороку здійснювалися визначні географічні та наукові відкриття. Вперше були піддані сумніву підвалини католицької релігії. Почалася т. зв. "реформація церкви", або протестантизм.

Проте ця щаслива пора тривала недовго. Франциск І, котрий спочатку навіть хотів очолити французьке Відродження і запровадити у Франції протестантизм як офіційну релігію, вже до середини 30-х рр. різко змінив свою політику. Розпочалася контрреформація — наступ на протестантів і гуманістів, змінився і характер самого протестантизму. Його провідник Ж. Кальвін, змушений емігрувати із Франції у Женеву, розвинув сувору релігійну доктрину про обов'язок, просякнуту непримиренністю і фанатизмом. Страти гуманістів в обох таборах, репресії проти інакодумців, диктат Сорбонни, яка стала католицьким бастіоном, зрада королем своїх колишніх улюбленців і радників затьмарили 40—50-і рр., посилили загрозу громадянської війни.

Усі ці події, без сумніву, впливали на життя Р., про яке наразі відомо не так уже й багато. Навіть до дати його народження біографи ставляться вельми обережно, називаючи і 1483, і 1494 рр. Залишившись у пам'яті нащадків "медонським кюре", Р., втім, майже не виконував обов'язків священика. Мало відомо про його батьків, ще менше — про уподобання. З документів вдалося з'ясувати, що батько письменника, адвокат, метр Антуан Рабле, мав невеликий маєток, що в юнацькі роки Франсуа перебував у францисканському монастирі в Пуату, де, окрім теології, вивчав грецьку та латинську мови. Потяг до знань, допитливість Р., його листування з ученими, у тому числі й із Бюде, інтерес до юриспруденції та медицини занепокоїли монастирське начальство. Навіть перехід до бенедиктинського ордену, статут якого був менш суворим, не допоміг Р. здобути бажану волю. У 1527 р. Р. залишив Пуату.

Либонь, цей від'їзд був не зовсім легальним, а становище Р. стало доволі двозначним, особливо тоді, коли поширилася чутка про те, що якась паризька вдова народила від нього двох дітей. Провівши у Парижі близько трьох років, Р. подався у Монпельє, де здобув звання бакалавра на медичному факультеті університету, опублікував тексти Гіппократа і читав лекції студентам. А ще через деякий час Р. став лікарем у ліонському шпиталі.

Коли у 1532 р. побачила світ книга про Пантагрюеля, Р. був відомий передусім як лікар, знавець сучасної та античної медицини, автор наукових досліджень, коментатор батька грецької медицини — Гіппократа та римського вченого Галена. Взагалі, медичний фах ще не раз ставав Р. у пригоді. Як особистий лікар паризького єпископа, а згодом кардинала Ж. дю Белле, Р. відвідав Італію, де познайомився з римськими старожитностями та східною медициною. Та й пізніше, перебуваючи на службі у короля Франциска І і мандруючи Південною Францією, він не відмовлявся від лікарської практики. У 1546 р., рятуючись від католицьких фанатиків, Р. залишив Французьке королівство й оселився у Меці, заробляючи на життя медициною. Зміна політики Франциска І, страти протестантів — прибічників Кальвіна, посилення цензури змусили Р. бути обережнішим. Схоже на те, що в останнє десятиліття свого життя Р. виконував і дипломатичні доручення, і навіть дещо небезпечніші та делікатніші завдання. Отримавши перед смертю дві церковні парафії, Р. помер у Парижі.

Життя Р., насичене подіями і подорожами, багате на зустрічі і пригоди, було характерним для епохи, що потребувала сильних, неординарних особистостей, котрі не цуралися ні політики, ні життєвих поневірянь, уміючи захистити гуманістичні ідеали та власні переконання.

Серед багатьох захоплень "медонського кюре" головним виявилося письменництво.

Р. заслужено вважають найвидатнішим митцем французького Ренесансу, а чимало вчених взагалі називають його найвизначнішим французьким письменником, творчість якого, як і "Божественна комедія" Данте або твори В. Шекспіра, є уособленням національного духу.

П'ятитомний твір Р., роман *"Ґарґантюа і Пантаґрюель"* ("Gargantua et Pantagruel") має складну історію. Практикуючи в ліонській лікарні, Р. у 1532 р. ознайомився з народною книгою "Великі і неоціненні хроніки про славного і могутнього велетня Гаргантюа". За словами Р., його найбільше вразило те, що за два місяці продається стільки примірників цієї книги, "скільки не куплять Біблій за дев'ять років". Комерційний успіх і бажання випробувати свої сили в літературі спонукали Р. написати продовження роману про сина Ґарґантюа. Так з'явилися *"Жахливі діяння та подвиги славнозвісного Пантаґрюеля".* Одночасно, у 1533 р., Р. видав *"Пантагрюелеве пророцтво"* — знущальну пародію на передбачення астрологів, котрі паразитували на людських побоюваннях та марновірстві.

Перший том роману читачі розкупили доволі швидко. Успіх твору спонукав Р. продовжити літературну творчість. У 1534 р. побачила світ *"Повість про прежахливе життя великого Ґарґантюа, батька Пантагрюеля"*, яка відсунула першу книгу на друге місце і стала початком циклу. "Третя книга" з'явилася у 1546 р. Дванадцять років, що минули відтоді, як вийшли друком перші два томи, були періодом перемін у релігійній політиці Франциска І — тривали репресії проти прихильників Реформації та вчених-гуманістів. Теологи Сорбонни, відчуваючи підтримку влади, домоглися заборони "гріховних" книг Р. І лише отриманий від короля привілей на подальшу публікацію роману дозволив Р. видати "Третю книгу", яку богословський факультет Паризького університету засудив у 1547 р. "Четверту книгу", що побачила світ у 1548 та 1552 рр., письменник двічі переробляв. І, нарешті, перша частина "П'ятої книги" — *"Острів звуків"* — з'явилася через дев'ять років після смерті "медонського кюре" (у 1562 р.), а повний текст — у 1564 р. Існують припущення, що письменник не встиг остаточно відредагувати текст останнього тому, а тому чернетку роману підготували до видання друзі й учні Р.

Джерелами п'ятитомного роману, який є своєрідною енциклопедією французького Ренесансу, слід вважати передусім народну сміхову культуру середньовіччя, карнавалізовані свята, упродовж яких тимчасово скасовувалися станові привілеї, релігійні заборони та суспільні норми. Не бракує у романі Р. і фамільярних простонародних жартів, і масних дотепів, і навіть лайки. Саме походження роману і закоріненість у французькій мові приказок та прислів'їв з іменем Ґарґантюа свідчать про піднесене, святкове світосприйняття, притаманне народній свідомості, яка відкидає думку про страх перед смертю. Літературною попередницею роману Р. стала вже згадана лубочна книга, яку ліонський лікар придбав на ярмарку. З народної книги Р. запозичив деякі імена та прізвиська (у тому числі ім'я Ґарґантюа), окремі епізоди, прислів'я та приказки.

У творі Р. відобразився і його складний, перехідний час, розгортання боротьби між католиками та протестантами, громадянська війна, що залила Німеччину, Нідерланди, а згодом і Францію потоками крові. Поділ країни на два непримиренні табори, що мали власних ватажків і своє військо, породжує фанатизм, сутнісно чужий новій ідеології гуманізму, яка пропагує думку про незрівнянну цінність людської особистості. Суспільна ворожнеча помітно непокоїла Р. І хоча перипетії релігійних війн безпосередньо не описуються у його романах, у яких немає звичних для нас історичних ознак чи образів реальних королів та полководців, проте живий нерв епохи пульсує у всіх п'яти книгах Р. Від першого до останнього тому роман стає дедалі похмурішим. Розгонистий сміх двох перших книг поступово змінюється гірким сарказмом.

Проте з самого початку Р. прагнув не лише розважити читача. Він протестує проти спроб розцінювати його книги як веселу казку або запрошення до столу з вишуканими наїдками та напоями. В авторській передмові до першої частини роману, написаній у формі жартівливої бесіди з читачем, Р. запевняє, що його твір пройнятий особливим духом і читати його треба уміючи. "Чи випадало вам бачити пса, який знайшов мозкову кістку? (Платон ...стверджує, що собака — найбільш філософська тварина на світі). Коли бачили, то могли помітити, з яким побожним трепетом він стереже цю кістку, як пильно її охороняє, як міцно тримає, як обережно бере в рот, з яким смаком розгризає, як старанно висмоктує. Що його до цього спонукає? На що він надіється? Яких благ сподівається? Аніяких, окрім крапелинки мозку". Подібним "методом", "по-філософськи", запевняє Р., слід читати і його "чудові смачнющі" книги, вдумуючись, розгадуючи істинний смисл комічних історій, розгризаючи "кістку" заради "мозкової субстанції". Таке читання відкриє людині великі "таїнства релігії, політики та хатнього господарювання, зробить її відважнішою і розумнішою".

У книзі Р. діють три покоління однієї родини велетнів — Ґрангузьє, Ґарґантюа і Пантаґрюель. Дід, батько і син дуже схожі один на

одного передусім неймовірними розмірами тіла. Як і автор, всі вони переконані в тому, що смачна страва ще ніколи і нікому не зашкодила. У романі сила-силенна сцен, пов'язаних із поглинанням їжі, причому герої твору ніколи не їдять наодинці, тишком-нишком. Трапеза у Р. — це завжди свято, бучний бенкет. Бенкетують з нагоди народження Ґарґантюа, з нагоди завершення війни, вдалого диспуту, щасливого повернення з морської подорожі. До того ж, неапетитної їжі у Р. не буває. Якісь тельбухи, які "вже почали псуватися", або коржі з грубого борошна описані так смачно, що читачеві разом з героями "аж слинка тече".

Важливу роль у романі відіграє знайомство Р. з античною наукою та філософією. У грецьких та римських авторів Р. знайшов чимало суголосних думок та образів. Роман про велетнів насичений серйозними та напівжартівливими цитатами, натяками, прикладами з давнини. Письменникові близький античний ідеал гармонії, прагнення до всебічного розвитку духовних і фізичних можливостей людини. Велетні Р. значно переважають звичайних людей не лише розмірами шлунка. Їм властива також спокійна мудрість і ґрунтовність знань. Так у казковій, алегоричній формі Р. пропагує улюблену думку ренесансного гуманізму про безмежні можливості людського єства.

Але з власного досвіду Р. знає і те, що справді освіченою людиною можна стати лише завдяки наполегливій праці. Одним із перших у Європі письменник виклав наукову систему виховання та навчання, яку визнає навіть сучасна педагогіка.

Попервах Ґранґузьє намагається дати синові традиційну богословську освіту, але невдовзі зауважує, що Ґарґантюа, котрого навчає магістр Тубал Олоферн, не лише не розумнішає, а навпаки — стає дедалі дурнішим і тупішим. Зате під впливом гуманіста Понократа і завдяки власній сумлінності Ґарґантюа пізнає радість прилучення до істинного знання. Запропонована Понократом програма зорієнтована передусім на те, щоби не марнувати жодної години на другорядні справи. Ґарґантюа прокидається о четвертій годині ранку. І в приміщенні, і під час прогулянок його розум зайнятий опануванням основ різних наук. Навчання чергується з фізичними вправами — грою у м'яч, їздою верхи, плаванням, гімнастикою. Увечері гігант вчиться співати і грати на музичних інструментах. Коли надворі дощить, він відвідує майстерні для вивчення ремесел і ознайомлюється з новими винаходами. Щоби розвинути розум свого вихованця, Понократ знайомить Ґарґантюа з товариством місцевих учених, змагання з котрими зміцнює дух велетня і посилює його бажання відзначитися. В результаті застосування такої навчальної методики Ґарґантюа вдається подолати природні лінощі.

Змальовуючи гуманістичну модель виховання, Р. не тільки утверджує ідеал гармонійно розвиненої людини Ренесансу, а й надає цьому певного політичного смислу. Адже йдеться не просто про виховання кожної людини, а й про формування особи ідеального монарха. Зразково вихований Ґарґантюа стає добрим і розумним королем, котрий піклується про долю своїх підданців, захищає батьківщину, підтримує книгодрукування і розвиток науки в країні.

Р. вірить у те, що "держави тільки тоді будуть щасливими, коли королі стануть філософами, або філософи — королями". З другої книги роману ми дізнаємося, що Пантаґрюель, котрий вирушив за знаннями у Париж, "учився вельми сумлінно і досягнув відмінних успіхів". У листі, написаному Ґарґантюа до Пантаґрюеля, викладена гуманістична програма Ренесансу. Передусім, автор вірить у те, що людський рід може "невпинно вдосконалюватися", а діти повинні бути розумнішими і добрішими за батьків. Порівнюючи власну молодість із часом Пантаґрюеля, Ґарґантюа не сумнівається у синовій перевазі: "Науки розвиваються, мови відроджені... Сьогодні розбійники, кати, пройдисвіти і конюхи освіченіші, ніж за моїх часів доктори наук і проповідники. Та що там казати! Навіть жінки та дівчата — й ті прагнуть до знань..." Зауваживши, що незабаром неукам взагалі стане непереливки, Ґарґантюа радить синові, поперше, досконало вивчати іноземні мови, подруге, розвивати у собі схильність до точних і природничих наук, по-третє, пам'ятати, що "знання, якщо не мати совісті, можуть лише занапастити душу".

Перебуваючи у вирі політичної боротьби XVI ст., Р. не може не бачити, що створений ним портрет ідеальних королів — лише прекрасна мрія, що більшість монархів охоплені манією величності, ніж є "великими" насправді. І прагнуть вони не миру, а війни. Тема війни проходить через усі п'ять томів. Вона постає у різних, проте неодмінно злих і потворних подобах. Королі Пікрохоль і Анарх, вояки і генерали Навтьок, Фанфарон, Вовкулак, дурне військо з Диких ковбас, всілякі розбійники і грабіжники є нищівною сатирою на мілітаризм та жалюгідність войовничих загарбників.

Пікрохоль нападає на Ґранґузьє, скориставшись нікчемним приводом — сваркою за коржі між пекарями та пастухами. Проте марно намагається велетень навернути на розум чи задобрити агресора, Пікрохолеві всього мало. Він мріє про панування над цілим світом, а його військо тимчасом просувається країною велетнів,

збиткуючись над жителями і грабуючи їх. Лише хоробрий чернець на прізвисько брат Жан Зубодробитель зупиняє ворогів, які вдерлися у монастирський сад, і знищує їх усіх до одного (загалом 13 622 вояків). Р. полюбляє великі числа. Додаючи до тисяч якусь дещицю, автор наче кпинить із надто серйозного читача, котрий вимагає цілковитої правдивості і не розуміє, що літературна вигадка не може бути точною копією дійсності.

Не схожий на звичайні абатства і Телемський монастир, який Ґарґантюа заснував для брата Жана на знак подяки за його подвиги. Власне кажучи, це навіть не монастир, а модель ідеальної людської спільноти. Слово "телем" у перекладі з грецької мови означає "вільне бажання". У звичайних монастирях усе регламентовано і підлягає церковним ритуалам. Натомість у Телемі головна заповідь: "Роби, що хочеш". Зазвичай ченці складають три обітниці — безшлюбності, бідності і послуху. А мешканці Телему вважають, що кожен може одружитися, бути багатим і вільним у своїх вчинках. У монастир подаються кульгаві, криві, потворні, недорікуваті. Натомість у Телем приймають вродливих і ставних чоловіків і жінок. Що ж до віку, то для телемітів-жінок встановлені обмеження від десяти до п'ятнадцяти років, а для чоловіків — від дванадцяти до вісімнадцяти років. Усі вони вміють читати, писати, грати на музичних інструментах, а крім того, настільки досконало знають п'ять або шість мов, що пишуть цими мовами вірші та прозу. А найголовніше — живуть вони напрочуд дружно.

Р. змальовує це утопічне абатство, маючи якнайсерйозніші наміри. Напис над брамою Телему — своєрідна програма європейського гуманізму. Річ у тім, що середньовічне суспільство не знало поняття свободи, у якому мотиви окремої особистості узгоджувались би з інтересами колективу. Феодали у свавільному шаленстві зважали лише на власні бажання, навіть якщо вони суперечили інтересам інших людей. Р. вірить у те, що сама природа обдаровує освічених людей прагненням робити добрі вчинки й уникати негідних, що в людині закладена внутрішня потреба до гармонійного спілкування. Письменник запроваджує у вжиток поняття "компанії" — вільного товариства людей, об'єднаних спільністю смаків та інтересів, де немає місця чварам і непорозумінню. У телемітів усі прагнуть робити те, чого хочеться одному, а один, у свою чергу, не відділяє себе від інших.

І коли навколо Пантаґрюеля згуртовується добра компанія "пантаґрюелістів", то у ній також починає діяти цей принцип, хоча приятелі велетня — аж ніяк не ідеальні люди. Брат Жан — сміливець і веселун, проте страшенний нечупара. Р. та й ілюстратори книги змальовують його з постійними шмарклями під носом. Панурґ, котрого Пантаґрюель зустрів на Аркольському мості, — бувалий у бувальцях дженджик і дотепник, людина кмітлива та розумна, проте надто вже неперебірлива у засобах. Зрештою, саме він, починаючи з третьої книги, опиняється у центрі розповіді. Панурґ міркує над питанням, чи варто йому одружитися. Він одночасно боїться і самотності, і обману. Тож вирушає за порадою до оракула Божественної Пляшки, а Пантаґрюель разом із друзями супроводжує його. Панурґ — дитя ренесансного міста, де він почувається, як риба у воді, вміє розважитися і знає 63 способи добування грошей, найчесніший серед яких — звичайна крадіжка. Втім, це не заважає йому постійно страждати від "хвороби, яку називають безгрошів'ям", адже Панурґ знає також 214 способів марнування грошей.

З образом Панурґа пов'язано чимало епізодів, які слушно вважаються хрестоматійними. Деякі з них навіть увійшли у французькі прислів'я та приказки. Проте, попри загальнолюдський смисл, у романі гостро відчувається та буремна епоха, яка настала у Франції у другій половині XVI ст. Головним ворогом Р. стала Сорбонна. Так називалася вища теологічна школа, заснована у 1253 р. ченцем Робером Сорбонном, що стала бастіоном французького католицизму у його боротьбі з вільнодумством та єресями. Саме "сорбонністи", яким у XVI ст. була доручена духовна цензура, засудили роман Р. І письменник чудово розумів, наскільки серйозний цей вирок. Адже у тому самому 1546 р., коли побачила світ "Третя книга", на одному з паризьких майданів інквізиція спалила давнього друга Р., гуманіста Етьєна Доле, а самому письменникові довелося виїхати за межі Франції. Проте, від'їжджаючи, Р. все ж залишив ліонському видавцеві "Четверту книгу", у якій не бракує злих алегорій на фанатиків-церковників і переляканих сучасників. Це передусім "панурґова отара". Під час морської подорожі Панурґ встигає посваритися з купцем на прізвисько Індик, котрий везе із собою на кораблі цілу отару вгодованих баранів. Щоби помститися своєму кривдникові, Панурґ купує у нього найбільшого барана-ватажка і кидає його за борт. Відтак усі інші барани, бекаючи і штовхаючись, починають один за одним стрибати у море. Зупинити їх уже неможливо. Зрозуміло, що поведінка баранів — це алегорія. Звичку наляканого натовпу безтямно прямувати за своїм ватажком, навіть назустріч неминучій загибелі, називають стадним почуттям. Німецький письменник Б. Брехт у XX ст. написав пісню-"зонг" про епоху фашизму, коли знову, як і в часи релігійних війн, народ пошився у дурні — на кшталт раблезіанських баранів.

У "Четвертій книзі" є й інша алегорія — епізод морської бурі. Світова література вже за античної доби вдавалася до цього образу для змалювання непевних часів. У Р. це одночасно поетична картина грізної, розгніваної стихії і громадянської війни у Франції, спровокованої релігійними чварами. Під час бурі героям роману здається, що всі стихії — вогонь, повітря, море, земля — поєдналися в одвічному хаосі.

Проте цьому хаосові передує цілком земна зустріч "пантаґрюелістів" з дев'ятьма кораблями, навантаженими ченцями всіх орденів і конфесій, що прямують на церковний собор для оборони "істинної віри". Не дивно, що наймудріший серед мандрівників — Пантаґрюель — невдовзі засумував і геть занепав духом, хоча загалом меланхолія йому зовсім невластива. Зате потім, коли почалася буря, він не скиглить і не лякається, а намагається приборкати стихію. Йому завзято допомагають брат Жан, Понократ, Гімнаст та інші пасажири корабля. Один лише Панург залишається осторонь — ледве живий від жаху, він слізно благає про допомогу святих угодників і читає молитви, про які зазвичай навіть не згадує. Зображення бурі для Р. — це нагода показати, як змінюються люди у критичній ситуації, як вільнодумці і шибеники раптом виявляються боягузами і святенниками.

Р. викриває потворні явища у житті своєї епохи і на тих сторінках "Четвертої" і "П'ятої книг", де описує різні острови, на яких побували Пантаґрюель з компанією у мандрах до оракула Божественної Пляшки. Це острів Жалюгідний, де владарює Постник, котрий до всього природного ставиться з ворожим упередженням: він живиться солоними обладунками, шоломами і заборолами, "вбрання у нього сіре та холодне, спереду нічого нема, і ззаду нічого нема, і рукавів нема", його мозок менший, ніж у комахи. Портрет Постника — сатира на всіх фанатиків. Проте й самого папу письменник висміяв у розділах про острів папеманів, які щойно розгромили своїх ворогів папофіґів (котрі показують папі фіґу, тобто протестантів). Нещасні папофіґи доведені до страшного зубожіння і злиднів. Зате папомани живуть, як у раю. Повірувши якось у Папу Римського, котрий замінив для них Бога, вони звели духовне життя до манії поклоніння. Щойно помітивши мандрівників, папомани кричать: "А ви бачили його?" — "Кого?" — дивуються Пантаґрюель і брат Жан, але невдовзі здогадуються, що йдеться про папу.

До найпохмуріших епізодів "П'ятої книги" належать розділи, присвячені острову Катівні, де панують Пухнасті Коти — страшні хижаки, що пожирають маленьких дітей. Коти мають потворну зовнішність, але ще огидніші вони за своєю внутрішньою сутністю. Ерцгерцог Пухнастих Котів, який знущається над законом і правдою, — "найогиднішa з-поміж усіх потвор". На острові Катівня розбещеність називають доброчесністю, зраду — вірністю, крадіжку — щедрістю. Описуючи тутешні звичаї, письменник викриває феодальний суд, царство насильства і зажерливості, що ховаються під машкарою законності. Лише завдяки кмітливості Панурга, який зумів дати негідникам хабаря, "пантаґрюелістам" пощастило вислизнути з острова.

Нарешті, після тривалих мандрів, дивовижних і небезпечних пригод, друзі доплили до острова, на якому перебуває оракул Божественної Пляшки. Разом з героями роману читач потрапляє в атмосферу східної казки. Панурґ, аж підстрибнувши від захвату, каже Пантагрюелеві: "Нарешті закінчилися наші поневіряння! Ми знайшли те, що шукали..." У ретельно доглянутому виноградинку, через який проходять мандрівники, ряснiють соковитими гронами лози найкращих сортів. Розкішні сходи ведуть "пантаґрюелістів" у підземний палац, оздоблений коштовним камінням, де підлоги викладені яшмою та рубінами, стіни прикрашені мозаїчними картинами і де світло, як удень. Але найбільше диво, перед яким зупиняються Пантаґрюель і його супутники, — це водограй з осяйною квіткою лілеї, викладеною з велетенських перлин. Вода з фонтану знімає втому, додає здоров'я, повертає молодість. Божественна Пляшка дає Панурґові довгоочікувану пораду, промовляючи єдине слово-звук: "Трінк!" Втім, ця відповідь стосується вже не одруження Панурга, а мети життя взагалі.

Це чарівне слово приховує алегорію. Служителька підземного храму пояснює "пантаґрюелістам", що "трінк" у багатьох мовах означає: "Пийте!" Йдеться не лише про звичайне пиття, без якого не можуть обійтися ні люди, ані тварини. Р. має на увазі й інше питво, до якого доводиться постійно прагнути і терпляче домагатися, щоб воно освіжило розум і серце, зробило людей сильними і справедливими, — істинне знання про світ.

Останні сторінки роману не зовсім зрозумілі. Ймовірно, що автор щось недомовив, щось не встиг остаточно завершити. Проте сутність програми, яку Р. пропонує своїм читачам, визначена доволі чітко: наполегливо працюйте, пийте з чистого джерела знань, відкинувши упередження і схоластику, виховуйте у собі, як велетень Пантаґрюель, гуманну незворушність і добру силу, той настрій "веселості духу", який від часів Р. почали називати "пантаґрюелізмом".

Письменникові чужий дух дидактизму, повчальності, він добродушно кепкує зі своїх героїв та їхніх вад, жартує, постійно перебільшуючи.

Перебільшеними, гротескними видаються розміри людей-велетнів, сила брата Жана, баламутство Панурґа. Проте письменник не перебільшує небезпек, що чигають на його героїв. “Гротеск” означає не лише перебільшення. Генеалогію цього поняття виводять від живописних зображень в італійських гротах, коли рука художника тільки доповнювала фантазії, створені самою природою. Гротеск — це також поєднання різнорідних явищ. Гротескним є образ русалки — жінки з хвостом риби, ерцгерцога Пухнастих Котів — хижака з норовом судового присяжного, Панурґа — мудрагеля і жорстокого витівника... Гротеск — не просто один із прийомів Р.-письменника, а квінтесенція його художнього методу. Світ, який він зображує, титанічна епоха Відродження — межовий час. Роман про Ґарґантюа і Пантаґрюеля — його дзеркало. Проте, як і в усіх геніальних творах, у цьому дзеркалі відображається не лише епоха.

Впливу Р. зазнали багато видатних письменників. Мольєр, Ж. Лафонтен, Вольтер, Дж. Свіфт, О. де Бальзак, А. Франс, Р. Роллан користувалися прийомами відтворення комічного, винайденими автором *“Ґарґантюа і Пантаґрюеля”*, — його славнозвісними словесними ланцюжками, його профанацією чисел, пародіюванням офіційної риторики і мертвої латини, його фарсовими діалогами, зафіксованими у прислів’ях та приказках.

Але ці ж властивості, завдяки яким стиль Р. відрізняється від літературних норм, що панували у красному письменстві з кінця XVI до XX ст., принесли авторові *“Ґарґантюа і Пантаґрюеля”* славу найскладнішого серед класиків. Р. не всім подобається. Теоретики класицизму у XVII ст. рішуче відкидали його творчість. Романтики, які відродили у літературі епоху Середньовіччя, а потім і Ренесанс, оцінювали Р. порізному. І якщо у В. Гюго творчість Р. викликала захоплений подив, то Ламартіна обурювала грубість класика-гуманіста, якого він порівнював з невихованим сільським хлопчиськом. Чужим залишається Р. і для більшості письменників-реалістів.

Українською мовою повний переклад роману Р. зробив А. Перепадя у 2004 р.

Тв.: Укр. пер. — Папідулі та папомани. — К., 1957; Гаргантюа і Пантагрюель. — К., 1990; Ґарґантюа і Пантагрюель. — Львів, 2004. *Рос. пер.* — Гаргантюа и Пантагрюэль. — Москва, 1973.

Літ.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура раннего средневековья и Ренессанса. — Москва, 1965; Бахтин М.М. Дополнения и изменения к “Рабле” // Бахтин М.М. Эпос и роман. — С.-Петербург, 2003; Волощук Е. В одну телегу впрячь — не можно ль: [Из заметок на полях “Гаргантюа и Пантагрюэля”] // Вікно в світ. — 2000. — № 1; Дживелегов А.К. Рабле // Рабле Ф: Гаргантюа и Пантагрюэль. — Москва, 1973; Евнина Е.М. Франсуа Рабле. — Москва, 1948; Затонский Д. А был ли Рабле ренессансным гуманистом? // Вопр. л.-ры. — 2000. — № 8–9; Затонский Д. Сказки о ренессансном принце... // Вікно в світ. — 2000. — № 1; Пинский Л.Е. Смех Рабле // Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. — Москва, 1961; Пожарский Н.И., Паевская А.В. Франсуа Рабле: Биобибл. указ. — Москва, 1953; Смирнов С. Всеосяжний світ Ф. Рабле // Всесвіт. — 1986. — № 9; Beaujour M. Le jeu de Rabelais. — Paris, 1969; Claude C. Rabelais. — Paris, 1973; Coleman D.G. Rabelais: A Critical Study in Prose Fiction. — London, 1971; Glauser A. Rabelais créateur. — Paris, 1966; Gray F. Rabelais et l’écriture. — Paris, 1974; Krailscheimer A. J. Rabelais and the Franciscans. — Oxford, 1963; Larmat J. Rabelais. — Paris, 1973; Lewis D.B.W. Doctor Rabelais. — London, 1957; Paris J. Rabelais au futur. — Paris, 1970; Rigolot F. Les langages de Rabelais. — Genève, 1972; Saulnier V.L. de dessein de Rabelais. — Paris, 1957; Tetel M. Rabelais et l’Italie. — Firenze, 1969.

З. Кірнозе



РАЙТ, Річард (Wright, Richard — 4.09.1908, побл. м. Натчез, шт. Міссісіпі — 28.11.1960, Париж) — американський письменник.

Предки Р. були рабами на плантаціях. Його дід, заслужений ветеран громадянської війни, через бюрократичну помилку втратив пенсію і упродовж багатьох років жив у злиднях. Мати письменника була вчителькою початкової школи у містечку Натчез, у штаті Міссісіпі, який на той час вважався гніздом південного расизму. Там вона познайомилася зі збирачем бавовни Натаніелем, батьком майбутнього письменника. Невдовзі після народження Річарда, котрий став першою дитиною у сім’ї, його батьки, рятуючись від злиднів, переїхали у Мемфіс, де знайшли притулок у старому напівзруйнованому будинку. Через деякий час батько несподівано залишив сім’ю, і мати Р. залишилася одна з двома маленькими дітьми. Відтоді нестатки постійно переслідували родину. Коли Р. виповнилося сім років, він не зміг піти до школи, тому що його одяг перетворився у справжнє ганчір’я. Лише наступного року хлопчик сів за шкільну парту. Через те, що сім’я постійно переїздила з одного міста до іншого, Річард у жодній зі шкіл не вчився більше року.

Дитинство залишило у пам’яті Р. чимало гірких спогадів, у тому числі й картини расистського терору; йому було дев’ять років, коли неподалік від Мемфіса натовп лінчував негра. Він також бачив, як расисти знущалися над чорними ветеранами, які повернулися з війни. Згодом ці страшні спомини оживуть у його книгах.

Незважаючи на постійні переїзди і поневіряння, життя у родичів та у притулках, нездоланне відчуття голоду і страх, Річардові вдавалося відмінно навчатися, вражаючи ровесників та вчителів своєю пам'яттю і швидкістю сприйняття. Він надзвичайно багато читав, дуже рано виявилися і літературні здібності Р. Хоча йому доводилося змалечку заробляти на прожиття, у ньому жила нездоланна мрія стати письменником. Якось, коли Р. працював служником у білої господині, щирої південки, вона, дізнавшись про його наміри, вилаяла юнака: "Ти ніколи не будеш письменником. Хто, дідько б тебе узяв, втовкмачив цю ідею у твою макітру, ніґере?" Втім, подібні "пророцтва" Р. ще не раз доводилося вислуховувати від різних людей.

У 1927 р. 19-річний Р. вирішив залишити Південь, де, як він слушно вважав, на нього чекала лише фізична та духовна деградація. Він подався на Північ, у Чикаго. У його житті почалася нова смуга — існування пролетаря, який ледве зводить кінці з кінцями, постійно шукаючи роботу: він працював у цукерні, мив посуд, був прибиральником, санітаром у лікарні, дрібним клерком. Повертаючись після трудового дня у свою комірчину, Р. напружено працював над своїми першими літературними творами.

У 1932 р. Р. познайомився з американськими комуністами, вступив у комуністичну партію, почав публікуватися у лівій пресі як поет і публіцист. Особливу увагу Р. приділяв підтримці негритянських літераторів-початківців. У 1937 р. він опублікував важливу теоретичну статтю *"Програма негритянської літератури"*. У ній він закликав своїх колег "показати неграм самих себе", правдиво зображати життя темношкірих американців, уникаючи декоративності та сентиментального тону, використовуючи етнічні традиції та багатства негритянського фольклору. Р. попереджував про небезпеку спрощень і вульгарної соціологізації, що були характерними для деяких письменників радикальної орієнтації у 30-х рр. Він постійно наголошував, що жодна, навіть найпрогресивніша, теорія та ідеологія не можуть компенсувати брак літературної майстерності. На думку Р., початківці повинні прагнути до засвоєння всього художнього досвіду сучасної літератури від Максима Горького й А. Барбюса до Т. С. Еліота і Дж. Джойса.

У 1937 р. письменник переїхав із Чикаго у Нью-Йорк, де став редактором ґарлемського видання комуністичної газети "Дейлі воркер". Через рік, у 1938 р., побачила світ збірка новел Р. під афористичною назвою *"Діти дядька Тома"* ("Uncle's Tom Children"), яка набула широкого розголосу. За словами одного з критиків, авторові книги судилося стати "голосом нової генерації чорної Америки", "суворим і сміливим голосом, у якому є щось від мелодій старовинних спірічуелс". Героями всіх п'яти новел, що увійшли до збірки, є негри з провінційного Півдня, котрі у відповідь на упослідження, насильство, приниження починають бунтувати, давати відсіч кривдникам. Вони долають рабську психологію "непротивлення", яку уособлював дядько Том зі знаменитого роману Г. Бічер-Стоу. Новели у збірці розташовані таким чином, що у кожній з них відтворюється новий етап в ідейному становленні героїв Р.

У березні 1940 р. вийшов друком роман Р. *"Син Америки"* ("Native Son"), який здобув сенсаційний успіх. Книга стала подією не лише літературного, а й суспільного значення. За силою резонансу роман Р. порівнювали з такими творами, як "Хатина дядька Тома" Г. Бічер-Стоу, "Джунглі" Е. Сінклера, "Американська трагедія" Т. Драйзера, "Грона гніву" Дж. Стейнбека. Мали рацію ті критики, які назвали книгу "негритянською американською трагедією".

І хоча необхідність у такій книзі відчувалася вже давно, проте, безперечно, що важливу роль відіграла й та обставина, що більшість читачів не сподівалися від Р. такого твору. Ліві критики, здавалося б, слушно припускали, що письменник-комуніст зобразить у центрі свого нового твору героїчний характер борця, негра, котрий кидає виклик расовій дискримінації. Але Р. володів достатньою художньою інтуїцією і громадянською мужністю для того, щоби зробити героєм роману чорношкірого злочинця, люмпена, котрий скоює два жорстокі вбивства: перше (щоправда, без попереднього наміру) — білої дівчини Мері, доньки мільйонера Дальтона, у якого він працює водієм, і друге — своєї коханки, негритянки Бессі. Становлення художніх принципів Р. загалом відбувалося в річищі драйзерівської традиції. Письменник показував деморалізаційний вплив середовища на особистість, згубну дію злиднів і безвихідності на психіку свого героя. У центрі роману — Біґґер Томас, двадцятирічний безробітний, який ледве животіє на жалюгідну соціальну допомогу, перетворившись на люмпена та ізгоя негритянського гетто, кварталу Саут-Сайд у Чикаго, де живуть, в основному, чорношкірі злидарі. Біґґер Томас, і це істотна деталь, виріс у штаті Міссісіпі, де повною мірою зазнав упослідження сегрегацією. Переїхавши на Північ, він став одним із багатьох "зайвих людей"; усе його світосприйняття просякнуте відчуттям кривди і своєї "другосортності". Його ставлення до білих забарвлене страхом і ворожістю.

Р. побудував свій роман на драматичному, гострому, детективному сюжеті. Скоївши перше вбивство, Біґґер Томас намагається приховати сліди злочину. Проте це йому не вдається, починається погоня. Армія полісменів полює на втікача, який намагається сховатися у міських

нетрищах. Врешті-решт, на даху одного з будинків Біґґер Томас потрапляє до рук поліції.

Роман, який охоплює короткий проміжок часу, складається з трьох частин: у першій — "Страх" — йдеться про вбивство Мері Дальтон, друга — "Втеча" — розповідає про розшук злочинця, третя — "Доля" — про суд над Біґґером Томасом. Р. показує, як суспільство, яке зробило з героя нелюда, розправилося з ним. Для прокурора Баклі, який перебуває у полоні антинегритянських стереотипів, Біґґер Томас — недолюдок, напівтварина. Під час процесу преса розпалює психоз ненависті до чорних. Антиподом прокурора Баклі в романі виступає адвокат-комуніст Борис Макс, для якого підсудний не просто злочинець, а представник пригнобленого народу, що у відчаї зважується на спробу анархічного бунту. Не виправдовуючи злочинів Біґґера Томаса, адвокат у своїй промові досліджує політичні, соціальні, психологічні передумови скоєного убивства. Він показує, що злочин скоїла людина без належної освіти та життєвої мети, яка страждає від духовного голоду, безвихідності і озлобленості. Расова дискримінація призвела до психологічної неповноцінності його натури: це озлоблена самотня людина, для якої не існує ні дружби, ні родинної приязні. Життєва філософія Біґґера примітивна і похмура: "Ми чорні, а вони білі. У них є все, а у нас нічого. Їм можна всюди, а нам нікуди. Живемо, як у тюрмі".

Письменник спростував поширені шаблони, згідно з якими знедолений злидар повинен уособлювати доброту, великодушність, щирі почуття. Чудово знаючи побут чорного дна, Р. розумів, що в житті все набагато складніше. При цьому письменник пам'ятав і про відповідальність свого героя, відкидаючи прямолінійний детермінізм у трактуванні образу Біґґера Томаса. Герой Р. — аж ніяк не пасивна жертва ворожих обставин. Біґґер ненавидить білих, він не розкаюється у скоєному, а вбивство сприймає мало як не акт внутрішнього самовизволення. Лише у в'язниці він починає поволі прозрівати, хоча й надалі залишається вельми потайною, некомунікабельною особистістю. Як чесний художник, Р. відмовився від спокуси зобразити перевиховання героя, зміну його світорозуміння. Такі фінали були доволі поширеними у тогочасній літературі, але їхня дидактична тональність, здебільшого, суперечила логіці характерів.

Вдосконалюючи уже використані у збірці *"Діти дядька Тома"* прийоми, Р. показував дійсність з погляду Біґґера Томаса, через його "суб'єктивну призму", домагаючись максимальної наочності зображуваного, увиразнюючи розповідь драматизмом і напруженою дією, уникаючи авторського коментування подій. На думку Р., роман — це "особлива дія, яка відбувається у його, читача, приватному театрі". Письменник прагнув впливати на читача, вдаючись до навмисного згущення барв, до змалювання відверто брутальних сцен, до символіки та контрастів.

Міжнародну славу Р. зміцнила його автобіографічна повість *"Чорний хлопчик"* (1945). Ця книга значною мірою пояснювала "феномен Р.", його таку типову і водночас унікальну долю. На сторінках повісті постав образ чутливого, вразливого юнака, який пізнає світ у всій його складності та трагізмі, намагаючись пробитися до іншого, гідного життя. Потяг до знань, любов до книг, природна обдарованість стали для героя порятунком від расистських знущань і "свинцевої мерзотності" середовища.

У середині 40-х рр. Р. вийшов з лав американської компартії, а в 1947 р. переїхав у Францію, повторивши долю багатьох своїх співвітчизників, які стали експатріантами. Оселившись у Парижі, він заприязнився з С. де Бовуар, Ж. П. Сартром, що стимулювало його інтерес до філософії екзистенціалізму. Проте це не було засвоєнням запозичених теорій. "Ці філософи розмовляють про речі, про які я міркував та писав, які я відчував протягом усього свого життя", — зізнавався Р. Відчуття страху, самотності — все це він добре знав ще з раннього дитинства; це були для нього не філософські категорії, вичитані з книжок, а органічні особливості світовідчуття.

Ці настрої наснажують і знамениту повість Р. *"Людина, котра жила під землею"* (1944). За змістом цей твір нагадує алегорію, притчу. Головний герой повісті — негр Фред Даніелс, заарештований за несправедливим звинуваченням і побитий у поліційному відділку, втікає від своїх катів і рятується, стрибнувши у люк міської каналізації. Підземна "робінзонада" героя серед бруду і нечистот, немовби поза часом і простором (там, де панують інші критерії і деформовані вартості "земного" буття), сповнена символічної значущості. "Виходи" на поверхню переконують Даніелса в абсурдності людського життя. Викравши із сейфу банкноти, він обклеює ними стіни своєї підземної нори, яка стала його житлом, і розстрілює їх із пістолета. Кинувши в багнюку коштовні прикраси, він з утіхою топче їх ногами. Однак підземна самотність врешті стає для нього нестерпною. Фред виходить на поверхню до людей, щоби поділитися з ними своїми скарбами. Але полісмен без жалю вбиває Фреда Даніелса, який видався йому "несповна розуму".

Перебуваючи далеко від батьківщини, Р. не обмежився негритянською тематикою. У 1953 р. побачив світ його *"Аутсайдер"* ("The Outsider"), який вважається першим екзистенціалістським

романом у літературі США. У центрі цього твору — Кросс Дамон, "чорний Раскольников", ніцшеанець, який дотримується принципу "вседозволеності", скоює численні злочини, що призводить його до цілковитого морального банкрутства. У фіналі роману Кросс Дамон, помираючи, оголошує вирок власній філософії та нігілістичному індивідуалізму. "Людина одна — ніщо", — скрушно констатує він. Він, урешті, починає розуміти необхідність "будувати мости між людьми"; тут лунає голос самого Р., сформульоване його гуманістичне кредо.

На початку 50-х рр. перед Р. відкрилися нові обрії. Він багато подорожував, відвідував Африку, цікавився проблемами країн "третього світу". Р. активно займався публіцистикою, видав низку книг: *"Чорна сила"* (1954) — про поїздку до Гани, *"Кольорова завіса"* (1955) — про участь у роботі Бандунзької конференції, *"Поганська Іспанія"* (1957) — про мандрівку батьківщиною М. де Сервантеса.

Новий роман Р. *"Довгий сон"* ("The Long Dream", 1957) став свідченням його подальшого художнього зростання, поглиблення його психологічної майстерності. Дія відбувається у південному містечку Клінтонвілі, розділеному на "чорну" і "білу" частини. Це був своєрідний "роман виховання" у його негритянському варіанті. Письменник гостро порушив проблему батьків і дітей. "Дітей" уособлює головний герой Рекс Текер, пустотливий підліток, який стає дорослим, пізнаючи гіркі істини сегрегації та расизму. Батько Рекса, Тайрі Текер, — власник похоронного бюро, "труполов", який, крім того, має зиск від утримання нелегального кубла. Це нова для Р. постать чорного пристосуванця, який спритно співіснує з білими расистами і здобуває прихильність поліції за допомогою хабарів. Рекс, після смерті батька успадкувавши його бізнес, вирішує піти іншим шляхом, розуміючи, що навіть гроші не можуть врятувати від приниження. Врешті-решт, він залишає Америку і вирушає у Францію. Роман мав стати першою частиною трилогії, дописати яку Р. завадила несподівана смерть.

Посмертно вийшли збірка оповідань Р. *"Вісім мужчин"* ("Eight Men", 1961) і написаний ще у 30-х рр. роман *"Сьогодні, Господи"* ("Lawd Today", 1963) про негритянського клерка із Чикаго.

Тв.: Укр. пер. — Яскрава вранішня зоря // Амер. новела. — К., 1976. *Рос. пер.* — Черный. Долгий сон. Рассказы. — Москва, 1978; Сын Америки: Роман, повести, рассказы. — Москва, 1981.

Літ.: Башмакова Л.П. Проблемы развития совр. амер. романа (Р. Райт, Р. Эллисон, Дж. Болдуин). — Москва, 1979; "Показать неграм самих себя" (Ричард Райт) // Гиленсон Б.М. В поисках другой Америки. — Москва, 1987.

Б. Гіленсон



РАНСМАЙР, Крістоф (Ransmayr, Christoph — нар. 20.03.1954, Велс, Австрія) — австрійський письменник.

Р. народився у 1954 р. у Велсі (Верхня Австрія), що біля озера Траун, у сім'ї сільського вчителя. У дитинстві він пізнав смак джерельної води, полюбив сувору красу стрімких скель, відчув меланхолійність далеких альпійських хребтів та насолоду тишею. "Мої гори завжди зі мною, їх ви знайдете і в *"Останньому світі"*, — скаже він згодом. До школи ходив у Ройтгамі та Ґмундені, а в містечку Дамбах закінчив Бенедиктинську гімназію. У 1972—1978 рр. Р. студіював філософію та ентомологію у Віденському університеті. Особливо його зацікавила Франкфуртська школа, роботи Т. Адорно та М. Горкгаймера, глибокий слід залишила філософсько-естетична теорія трансцендентального мислення: "Мистецтво — це відблиск того, що недосяжне смерті, туга за чимось зовсім іншим". В університетські роки навчився сумніватися в ідеологічних і догматичних рецептах, розпочав роботу над дисертацією про політичні утопії та відношення індивідуальної свободи до суспільної. Наукову роботу Р. не завершив, оскільки його привабила письменницька діяльність. Про свої переконання Р. говорить, що вони завжди були "лівими", що перевагу він віддавав "гуманістичному розумінню анархізму", а на виборах голосував за "зелених". "Я — наслідок антиавторитарної традиції", — констатує письменник.

Тривалий час Р. працював журналістом, що до певної міри дало йому змогу розв'язувати матеріальні проблеми, але, що найголовніше, відкривало неоціненні можливості спілкуватися та спостерігати, пізнавати життя безпосередньо. Робота над репортажами та есе відшліфувала його стиль, привчила лаконічно, виразно висловлювати думки.

Дебютним твором Р. став роман *"Жахіття криги та пітьми"* ("Die Schrecken des Eises und der Finsternis"), який вийшов друком у 1984 р. В основу сюжету твору покладена історія дрейфу корабля "Адмірал Теґетхоф", що відкрив у 1872 р. архіпелаг Земля Франца-Йосифа. Вимальовуючи північний пейзаж мінімалістською манерою нотаток звичайних матросів другої половини XIX ст., Р. із дивовижною зримістю відтворює на папері картину подорожі легендарної австро-угорської імператорської експедиції, що намагалися виявити напівміфічний Північний прохід.

"Жахіття криги та пітьми" найбільше схожі на дзеркальну кімнату, де підлога стає стелею,

а стіни переплітаються одна з одною у безмежжі віддзеркалень. До історії подорожі екіпажу "Адмірала Тагенхофа" Р. додає оповідання про завзятого книжника та мандрівника нашого часу, скромного австрійця з італійським корінням Йозефа Мадзіні, котрий одного чудового дня вирішує повторити похід 1872 р. Третім після Мандзіні стоїть і сам автор, котрий в останній частині книги остаточно зливається з голосами персонажів у змалюванні того, що відбувається.

Песимізм і натуралізм, що зазвичай змінюють пафос пригодницької літератури, на щастя, не отримують розвитку в романі, залишаючись лише частиною об'єктивно холодної картини. Сила людського духу, що, як неминучий штамп, виникає у кожному творі про Далеку Північ, панує тут правомірно. Натомість принципово новим у дебютному романі Р. виявляється відображення дарвінізму Дж. Лондона у деталізованому спокої С. Беккета.

Проте, спричинивши найбільший резонанс, і найбільшої слави для автора зажив наступний роман Р. — *"Останній світ"* ("Die letzte Welt", 1988).

Історія *"Останнього світу"* досить незвичайна. Відомий німецький письменник, засновник і видавець серії "Інша бібліотека" Г. М. Енценсбергер звернувся до молодого автора з пропозицією підготувати для видавництва "Грено" прозовий переказ славетних "Метаморфоз" Овідія. Р., працюючи над твором античного поета, інтерпретуючи його, відчув, що виходить за межі просторово-часової структури "Метаморфоз", що вічні образи й теми античної міфології живуть у сучасності... Так з'явився оригінальний задум, своєрідна міфологізація дійсності. В опублікованому згодом *"Задумі роману"* Р. дав лаконічну характеристику змісту свого твору. "Тема — зникнення і реконструювання літератури, поезії; матеріал — "Метаморфози" Публія Овідія Назона".

Образи роману можна поділити на історичні й міфологічні. Коли до перших належить поет Публій Овідій Назон, імператор Октавіан Август та молодий римлянин Котта, то постаті, що складають суспільність Томів, запозичені з Овідієвих "Метаморфоз". Р. додає до свого твору своєрідний довідничок — "Овідіїв репертуар", де коротко характеризує персонажів *"Останнього світу"* та їхніх прототипів у давньому світі. У формі енциклопедично стислого викладу австрійський письменник створює невеликий подвійний ескіз до кожного персонажа роману, проводячи паралель між міфологічними та історичними постатями, цитуючи відповідні місця з Овідієвих "Метаморфоз" чи інших літературних та історичних джерел. Письменник подає інтерпретацію персонажів, пояснює їхнє місце в сюжеті та в образній системі, роль у розвитку авторської думки.

Давньоримський поет стає центральною постаттю твору. Дія, в якій беруть участь усі персонажі, постійно розігрується навколо особистості Овідія, хоча протягом усього роману він не з'являється жодного разу. Справа не лише в дії. Античний поет — безпосередній натхненник *"Останнього світу"*.

Місце вигнання для Овідія — orbis ultimus — край світу, останній світ. Саме з цією метафорою "Скорботних елегій" пов'язує Р. назву свого роману, основна дія якого переноситься до Томів, хоча постійно присутній смисловий зв'язок із Римом. Відбувається протиставлення столиці та периферії. Але "останній світ" австрійського письменника — це не лише край цивілізації, а й по-філософському осмислений постмодерністським світосприйняттям мотив апокаліпсису, осмислення приреченості.

Австрійський письменник підступає до найкритичнішого моменту в Овідієвому житті, водночас віддаляючись від нього. Таємниця вигнання породжує нові загадки. Читач перебуває мовби в дзеркальній залі, де його постійно супроводжує відображення виснажених рис вже немолодого поета. Його німа присутність відчувається щомиті. Публій Овідій Назон обертається на спогад. Створюючи власну інтерпретацію Овідієвої долі, Р. свідомо відходить від історичної дійсності. Це виявляється уже в тому, що ймовірною причиною звинувачення поета у версії Р. стають "Метаморфози", а не "Мистецтво кохання". Назон, як називає поета австрійський письменник, справді спалює єдиний примірник поеми перетворень, і цей факт стає стрижнем, навколо якого розвивається дія. Основна увага сконцентровується на протистоянні поета абсолютистському режимові. Самого Октавіана Августа — "імператора і героя світу" змальовано лаконічно й однозначно: це типовий деспот, що втішається усвідомленням своєї влади, годинами споглядаючи її уособлення — носорога (воістину феллінінська символіка!). Картину дійсності для Августа формує "апарат". Поет Публій Овідій Назон для імператора — "промовець під восьмим номером", адже "хто має владу й силу, той книжок не читає".

До справжніх історичних осіб належить і протагоніст роману Котта, в античному Римі — Котта Максім Мессалін, один із найдовіреніших адресатів Овідієвих "Послань із Понту". У романі це молодий римлянин, "такий, як багато інших". Він вирушає в подорож на "край світу", щоб знайти зниклого поета, чи принаймні його славетний твір. Мотив, що штовхає Котту на такий вчинок, досить егоїстичний — це звичайне шанолюбство. Крім того, він вирушає до Томів "просто від нудьги". В цьому образі багато сучасного — це і яскраво виражений індивідуалізм та прагматизм, і жадоба вражень та слави.

У своїх пошуках Котта конфронтує з незвичайним світом, де в убогому "залізному місті", населення якого складають рудокопи, линварі, різники та крамарки, поступово реконструюються сюжети й образи "Метаморфоз". І саме тут Котта переживає власну "метаморфозу", перероджується: нужденні Томи, ця пряма "інкарнація" Назонової поезії, поступово відкривають перед ним справжні людські цінності, допомагають зрозуміти суть причетності до вічного.

Завершальна сцена роману — початок апокаліпсису. Змінюється клімат, усе підвладне скам'янінню, спустошенню. На руїнах буяє дика природа. Зникає і твір Овідія, література перетворюється на окремі елементи — слова, написані на клаптиках тканини, які перебирає напівбожевільний Котта. Р. не раз дорікали, що в його романі мало радості, світла, надії. Це подорож у сон, що поступово переходить у марево, жахіття якого стають реальністю. Проте парафраз Р. — в жодному разі не заперечення "Метаморфоз". Як і Овідій, австрійський письменник використовує принцип перетворення не лише як один із мотивів свого твору, а й робить його основним композиційним та смисловим принципом. Запозичену з І книги "Метаморфоз" історію про чотири віки людства, від золотого до залізного, та всесвітній потоп як кару для людей Р. вкладає в уста Ехо. Те, що в античного поета зображено прачасом і розпочинає його епічний твір, у сучасного письменника стає фіналом. Розвиток проходить по колу: під час всесвітньої катастрофи постає увінчане снігом громаддя — Олімп, місце перебування богів. З хаосу народиться нове покоління людей. Котта читає на трахілських каменях долі не тільки колишніх, а й майбутніх мешканців залізного міста. Проте ці нові люди — бездушне покоління "з каменю". Фінал роману досить песимістичний. Минає все, єдине, що залишається, — це творення. Саме тому й веде сучасний австрійський письменник діалог з античним поетом.

Дія в романі — це постійний пошук. Автор вдається, крім того, й до власного пошуку — реконструкції поезії, причому поле дії роману виходить за будь-які часово-просторові обмеження. Основною ідеєю твору є заперечення лінійного розвитку. Мов на полотнах В. Кандінського, духовне матеріалізується у формі кола, відповідаючи поняттю центричного часу: все повторюється, людство не розвивається, а просто існує. Події, змальовані в *"Останньому світі"*, відбуваються і в античності, і в сьогоденні. Сплав минулого, сучасного й майбутнього в єдине ціле набуває позачасових рис. "Епохи позбувалися своїх назв, переходили одна в одну, перетиналися". Руйнування реальної хронології зумовлює і деформацію простору, у якому відбувається дія твору. Рим у Р. — це своєрідна суміш античного та сучасного міста — "центр світу", стосовно якого Томи — сукупність хаосу, злиднів, нестабільності й непевності; це — "кінець світу". Третій простір твору — незаймана природа, сильніша тут, на периферії, від цивілізації. Причому "Метаморфози" та "Скорботні елегії" постійно мовби просвічують крізь текст *"Останнього світу"*. Утворюється своєрідний часово-просторовий палімпсест, результатом якого стають численні анахронізми та модернізми, сучасний реквізит в античному інтер'єрі: потоки автомашин у вечірньому світлі Риму, букети мікрофонів на стадіоні "Сім притулків", що постав на осушеній коштом численних жертв болотяній місцевості, у Томах демонструють кінофільми, гробареві Діту сняться жахи концтаборів та багато такого іншого. Елементи античного інтер'єру активно, відверто змінюються деталями, характерними для ближчих до нас епох. Загалом, одначе, в зображенні Риму відчувається "столична" атмосфера, тоді як побут Томів нагадує реквізит "крамниці вживаних речей". Клімат та природа раз у раз зазнають тут несподіваних метаморфоз: зима триває два роки, заморожуючи навіть людські душі, скам'янілий сон гірського краєвиду раптом пробуджується в буянні субтропічної рослинності. Перед природою людина безпорадна, вона може лише пасивно спостерігати. Дія роману постійно тримає читача в напрузі, це немовби "інтелектуальна гра" з історією та міфом, остаточного результату якої не дає навіть кінцівка роману, залишаючись "відкритою". Читачеві пропонується прийняти умови цієї гри.

Манера письма Р. стримана, безстороння, автор зберігає певну дистанцію. Тон розповіді — жорсткий і лірично гнучкий водночас. Для стилю письменника характерна надзвичайна філігранність — Р. працював над текстом три роки. Одне із провідних місць у сучасній німецькомовній літературі він зайняв завдяки, не в останню чергу, мистецтву слова. У способі висловлювання простежується тенденція до сюрреалізму (деталі в описах розкішної рослинності зниклого світу, гіпнотичне змалювання процесу вмирання у подиву гідній своєю витонченістю сцені зі слимаками в Овідієвому саду), подекуди можна натрапити на яскраво експресіоністичну колористику (пурпуровий гірський мох та ін.). На сторінках цього роману лежить тінь плинності, вона сповнює всі його постаті та краєвиди рухливою й приголомшливою аурою міфу. Спокійна мова м'яко, мов за законами власного естетизму, розтікається навіть у найбільш вражаючих і відразливих сценах, описах видінь, галюцинацій, жахіть. Зображаючи глибинні підсвідомі процеси, Р. часто вдається до натураліс-

тичних засобів. Твір насичений майстерно переданими переходами від реальності до сну, сповненими таємниць травестійними та гротескними сценами.

Твір Р. знайшов широке коло читачів, здобувши визнання в німецькомовних країнах, протягом короткого часу був перекладений двадцятьма чотирма мовами світу. Українською мовою надзвичайно вдало передав особливості стилю та багатство мови роману *"Останній світ"* О. Логвиненко. Його переклад визнано найкращим перекладом 1993 року в Україні, відзначено премією ім. М. Лукаша.

Наступним значним твором Р. став роман *"Хвороба Кітахари"* ("Morbus Kitahara", 1995). Дія у ньому розгортається упродовж 25 років після Другої світової війни у німецькому містечку Моор. Хоча Німеччина капітулювала, проте війна в Тихому океані триває. У Німеччині американці втілюють у життя не реабілітаційний план Маршалла, а значно жорстокіший "план Стелламура": країна перетворена в аграрну державу, фабрики та залізниці демонтовані, німці вирощують буряк і примусово будують меморіали жертвам голокосту. Не відразу стає зрозуміло, що історія у рансмайрівському романі викривлена, альтернативна. У цьому гротесковому світі провини, депресії, гіркоти, зневаги та ненависті, разом з іншими, живуть троє головних героїв — Moорський Крикун, Собачий Король і Бразилійка. Проте головне у романі — не сюжет і не зачаровуючий наратив, а сама конструкція, незрима гігантська інсталяція: розщеплене на елементарні частки і знову відтворене у формі урочистої та гротескової текстової симфонії відлуння війни.

Тв.: *Укр. пер.* — Останній світ // Всесвіт. — 1992. — №3–4; Останній світ. — К., 1994.

Літ: Бегун Б. "Последний мир" К. Рансмайра... // Вікно в світ. — 1998. — № 2; Затонский Д. Метаморфозы Овидия Назона... // Вікно в світ. — 2000. — № 2; Стамат Т.В. Метаморфози як вихід з хаосу буття // Зар. л.-ра. — 2003. — № 12; Цибенко Л. Крістоф Рансмайр і його роман "Останній світ" // Рансмайр К. Останній світ. — К., 1994; Цибенко Л. Феномен простору Чорного моря в міжчасовому діалозі: Овідій і Рансмайр // СіЧ. — 1998. — № 9–10.

За Л. Цибенко



РАСІН, Жан (Racine, Jean — 21.12.1639, Ферте-Мілон, графство Валуа, тепер деп. Ен — 21.04.1699, Париж) — французький драматург-класицист, член Французької Академії (1672).

Народився у буржуазній сім'ї провінційного чиновника. Осиротівши у трирічному віці, навчався у школі при монастирі Пор-Рояль, де усамітнилася від світу його бабуся. Здобув суворе релігійне виховання і класичну освіту.

Р. вперше привернув увагу до своєї творчості одою *"Німфа Сени"* ("La Nymphe de la Seine"), яку він написав у 1660 р. з нагоди весілля Людовіка XIV. Приблизно тоді ж Р. познайомився з Мольєром, котрий поставив його перші трагедії *"Фіваїда, або Брати-вороги"* ("La Thébaïde, ou les Frères-ennemis", 1664), *"Олександр Великий"* ("Alexandre le Grand", 1665).

Другий етап творчості Р. охоплює 1667–1677 pp. Він розпочинається трагедією *"Андромаха"* ("Andromaque", пост. 1667, опубл. 1668), яка стала поворотним пунктом в історії французької класицистської трагедії. У цьому творі вперше набули втілення художні ідеї Р. Драматург використав сюжет із давньогрецького міфу про Троянську війну, але опрацював його так, щоби відтворити конфлікт почуття й обов'язку та ідею "трагічної вини" героїв. Персонажі трагедії пов'язані між собою стосунками, характерними для структури пасторальних романів XVII ст.: кохання кожного героя залишається нерозділеним. Але якщо в пасторальних романах діяли пастухи і пастушки, то у трагедії діють державці, відповідальні за долю своїх народів і держав. Саме це і уможливлює розкриття головного класицистського конфлікту.

Після захоплення Трої вдова Гектора, Андромаха, разом із сином Астіанаксом стала бранкою Ахіллового сина Пірра, царя Епіру. Цар закохався у свою рабиню, котра, проте, залишається вірною пам'яті вождя троянців Гектора. У Пірра є наречена — Герміона, донька царя Менелая і Єлени Прекрасної. Герміона палко кохає Пірра. Її батько виряджає в Епір послів для виконання неприємного доручення: Менелай хоче позбутися Астіанакса, побоюючись, що в майбутньому він зможе згуртувати троянців та помститися грекам за смерть свого батька Гектора і зруйнування Трої. Посланців Менелая очолює Орест. Але він прагне потрапити в Епір не заради виконання необхідного з державних міркувань, хоча й негуманного завдання. Орест мріє побачити Герміону, яку він безнадійно кохає. Якщо до цього додати, що Герміона у своєму розпачливому коханні, врешті, зненавидить Пірра і жадатиме його смерті, то стає зрозуміло, що всіх героїв, окрім Андромахи, Р. трактує з погляду їхньої "трагічної вини": всі вони заради почуття нехтують обов'язком. Пірр повинен одружитися з Герміоною, тому що цей шлюб зміцнює грецькі держави, пов'язує їх особливо міцними відносинами. Герміона повинна дбати про життя і безпеку володаря Епіру, тому що його смерть послабить могутність грецьких держав, а отже, і її батьківщини Спарти. Орест повинен прагнути

зміцнення безпеки своєї країни, йому слід зрозуміти, що Герміона повинна стати дружиною Пірра, але він не може вгамувати своєї пристрасті. Відтак утворюється ланцюжок: Орест кохає Герміону, Герміона кохає Пірра, Пірр кохає Андромаху, Андромаха кохає покійного Гектора. А "трагічна вина", за законами трагедій Р., є причиною загибелі героя. Розглянемо, як цей принцип сюжетотворення діє в *"Андромасі"*.

Пірр повідомляє Андромасі про небезпеку, яка загрожує її синові. Він пропонує їй стати його дружиною, щоб урятувати сина: адже тоді Астіанакс стане пасербом царя і його спадкоємцем. Андромаха повинна зробити вибір. Але якщо герої трагедій П. Корнеля були вільними у своєму виборі, то у ситуації вибору між тим, чи бути Андромасі дружиною убивці її сім'ї, а чи занапастити сина Астіанакса, "не існує розумного і морального рішення", як слушно зауважують зарубіжні та вітчизняні дослідники. Андромаха може обрати лише компроміс, вдаючись до хитрощів: каже Пірові про свою згоду стати його дружиною, але вирішує накласти на себе руки одразу ж після укладення їхнього шлюбу у храмі. Таким чином, вона не зганьбить пам'яті Гектора, але змусить Пірра боронити Астіанакса як власного сина.

Проте ситуація різко змінюється, коли у розвиток подій втручається Герміона. Ображена рішенням Пірра одружитися з рабинею, відкинувши кохання царівни, вона обіцяє покохати Ореста, якщо той уб'є Пірра. Орест організовує напад на Пірра в ту мить, коли Андромаху оголошують його дружиною. Пірр гине. Орест поспішає розповісти Герміоні про те, що її наказ виконано. Але Герміона називає його вбивцею. Р. чудово передає суперечність її почуттів: за ненавистю до Пірра криється кохання, і саме тому здається, що у словах царівни немає логіки. Герміона вчиняє самогубство. Орест божеволіє: перед його очима оживає Пірр, якого цілує Герміона. Трагедія завершується. Кожен герой, наділений Р. "трагічною виною", гине (божевілля Ореста належить розглядати як його духовну смерть). Залишається жити лише Андромаха, котра не зрадила свого обов'язку. Проте, ставши царицею Епіру, вона знову опиняється у ситуації несвободи. Те, що почалося з компромісу, компромісом і закінчується: Андромаха повинна тепер піклуватися про народ, який брав участь у руйнуванні її рідної Трої та знищенні її співвітчизників. На відміну від трагедій Корнеля, в *"Андромасі"* немає щасливої розв'язки.

Упродовж десятиліття найвищого творчого злету Р. написав чимало видатних творів. У трагедії *"Британік"* ("Britannicus", пост. 1669, опубл. 1670) драматург відтворив початок правління римського імператора Нерона, котрий учиняє перший злочин — отруює Британіка, свого суперника у коханні. Трагедія спрямована проти тиранії.

Інша трагедія цього періоду — *"Іфігенія"* ("Iphigénie", пост. 1674, опубл. 1675) — змальовує епізод, що передував Троянській війні. Ватажок греків Агамемнон повинен принести в жертву богам свою доньку Іфігенію. Проте складність його почуттів не обмежується суперечністю між батьківською любов'ю до Іфігенії та обов'язком перед греками. Навіть сам цей обов'язок видається вельми сумнівним, адже війна проти Трої має загарбницький характер. Р. змінює давньогрецький міф. У трагедії діє не одна, а дві Іфігенії, і гине та з них, котра не зуміла впоратися зі своїми пристрастями і знехтувати почуттями заради обов'язку.

Другий період творчості Р. завершується трагедією *"Федра"* ("Phèdre", 1677). Драматург ставився до цього твору з особливим пієтетом, адже, на його думку, саме у цій трагедії йому вдалося найадекватніше передати універсальні завдання театру. У передмові до *"Федри"* Р. писав: "Можу лише стверджувати, що у жодній іншій з моїх трагедій доброчесність не була зображена так виразно, як у цій. Тут найдрібніші помилки якнайсуворіше караються; навіть злочинна думка жахає так само, як і скоєний злочин; ...пристрасті відтворюються єдино для того, щоби показати, яке сум'яття вони породжують, а безчесність змальовується фарбами, що дозволяють одразу ж розпізнати і зненавидіти її потворність. Властиво, це і є тією метою, до якої повинен прагнути кожен, хто творить для театру..."

Р. знову використовує мотив "трагічної вини" як основу для розвитку і змалювання характерів. З цією метою він змінює міф. У традиційному викладі ця трагічна історія зводилася до таких колізій: дружина афінського царя Тесея Федра покохала свого пасерба Іполіта, серце котрого було твердим, наче камінь. Освідчившись у своїх почуттях Іполітові і побоюючись, що він про все розкаже Тесеєві і назавжди знеславить не тільки її, а й її дітей, Федра обмовила Іполіта. Вона сказала Тесеєві, що Іполіт домагався її кохання, а потім наклала на себе руки. Тесей благає бога Посейдона покарати ненависного сина. Іполіт гине, і саме у цю мить з'ясовується істина.

Окремі деталі у цьому міфі не влаштовували Р. Якщо Іполіт ні в чому не винен, то він не повинен загинути. Якщо Федра — наклепниця, то вона не може викликати співчуття у глядачів. Драматург змінює міф: у його трагедії Іполіт приховує своє кохання до Арикії, доньки ворога його батька Тесея. Таким чином, його кохання суперечить обов'язку, з'являється

мотив "трагічної вини", і смерть Іполіта, за законами трагедій Р., стає необхідним компонентом розвитку сюжету твору. Обмовляє Іполіта не Федра, а її мамка Енона. Федра, дізнавшись про це, проганяє геть свою вірну служницю. Енона кидається зі скелі у море, а Федра випиває отруту і перед смертю зізнається у всьому.

На відміну від персонажів Корнеля, герої *"Федри"* не мають свободи вибору між обов'язком і почуттям. Розум не владний над їхніми пристрастями. Щоби це підкреслити, Р. навіть нехтує принципом правдивості і пояснює нездоланну силу любовних пристрастей втручанням Бога.

Вражає майстерність Р.-психолога. Він показує, що вчинки людини не завжди збігаються з її почуттями та намірами, а іноді можуть бути навіть зовсім протилежними. Федра, кохаючи Іполіта, переслідує його, і він тривалий час вважає, що Федра — його ворог. Ворогом вважає Іполіта Арикія, його освідчення у коханні виявляється для неї цілковитою несподіванкою. Щоби зберегти честь своїх дітей, Федра не стає на заваді безчесній брехні Енони. Натомість служниця бреше тому, що безмежно віддана своїй пані. Дослідження прихованого від поверхового погляду внутрішнього життя людини, впровадження принципу психологізму у французьку літературу — величезний внесок Р. у мистецтво.

На жаль, у драматурга не бракувало могутніх ворогів — прем'єра *"Федри"* була невдалою. Р. надовго покинув драматургію. Він захопився релігійними ідеями, зневажливо висловлювався про свою творчість.

Протягом останніх років життя Р. знову повернувся до драматургії. Він створив дві трагедії на біблійні сюжети — *"Естер"* ("Esther", 1689) та *"Гофолія"* ("Athalie", пост. 1690, опубл. 1691). В обидвох трагедіях автор засуджує злочини можновладців, викриває деспотизм. *"Гофолія"* відіграла важливу роль у формуванні просвітницької трагедії XVIII ст. Цю трагедію високо цінував Вольтер.

Р. увійшов у літературу тоді, коли для жанру трагедії настали нелегкі часи. У середині XVII ст. і особливо у першій половині 60-х рр. трагедія переживала період тимчасової кризи. Саме тоді із надзвичайною силою розкрився геній Мольєра. Жанр комедії, незважаючи на те, що його надалі вважали "низьким", набув у мистецтві провідного значення. Трагедії Корнеля вже не мали колишньої слави, а його новим творам, на жаль, не вдалося сягнути рівня "Сіда" та "Горація". Героїчну трагедію Корнеля витісняє так звана "лірична трагедія". Цей новий різновид жанру не переймається значними, загальнонаціональними проблемами, персонажів ліричних трагедій не цікавлять дискусії про форми державного правління, немає тут і справді героїчних характерів. Стають мізернішими не тільки тематика, проблематика, ідейний зміст трагедій, а й їхня художня форма. Увага зосереджується на проблемах особистого життя персонажів, на описі кохання.

Проте чому цей час був несприятливим для трагедії? На початку 60-х рр. у Франції тривало зміцнення абсолютизму. Молодий король Людовік XIV зосередив у своїх руках усю владу. Йому вдалося приборкати великих феодалів. Епоха громадянських війн залишилась у минулому. Франція успішно вирішувала проблеми внутрішньої політики. Реформи, запропоновані міністром Кольбером, зміцнили економіку країни. Франція стала наймогутнішою державою Європи, а відтак суперечки про переваги тієї чи іншої форм державного управління стали анахронізмом. У французів з'явилося відчуття впевненості у міцності держави, а нового короля вони попервах мало не обожнювали. Проте все це було лише ілюзією, яка невдовзі розвіялася. Мотиви соціальних негараздів набувають ваги у комедіях Мольєра. У "Мізантропі" й "Тартюфі" не бракує трагічних нот. Знову з'являються підстави для відродження трагедії. Пов'язане з посиленням деспотії поширення трагічного світосприймання стало актуальним для різних верств суспільства.

Нова епоха потребувала нової індивідуальності. На зміну трагікові Корнелю, веселому і ущипливому Мольєрові прийшов сумний Р. Свої перші трагедії він передав Мольєрові, котрий ставив їх у своєму театрі. Але незабаром драматурги розірвали дружні і творчі стосунки: їхні погляди на головні проблеми мистецтва виявилися надто різними.

У 1670 р. Мольєр поставив трагедію Корнеля "Тит і Береніка". Того самого року Р. поставив свою трагедію на той самий сюжет — *"Береніка"* ("Bérénice"). У змаганні Корнеля і Р. переміг останній. Цей факт є ще одним свідченням того, що Р. адекватніше, ніж Корнель, відчував особливості світосприйняття другої половини XVII ст.

Дуже добре з'ясував відмінності між Корнелем і Р. їхній сучасник Ж. де Лабрюйєр. Він писав: "Корнель змушує нас підкорятися своїм характерам, своїм ідеям. Натомість Расін змішує їх з нашими. Перший змальовує людей такими, якими вони повинні бути, другий — такими, якими вони є. У творчості першого більше того, що захоплює, що потрібно наслідувати, у другого більше того, що зауважуєш в інших, що відчуваєш у самому собі. Один викликає піднесення, вражає, панує, навчає; другий подобається, бентежить, зворушує, проникає в душу. Все найшляхетніше, найпіднесеніше у розумі — це царина першого; все найніжніше, найвитонченіше

у пристрасті — царина другого. В одного афоризми, правила, напучування; у другого — смак і почуття. Корнель більше переймається думкою, п'єси Расіна приголомшують, хвилюють. Корнель повчальний. Расін людяний...”

Р. зображає той самий класицистський конфлікт між обов'язком і почуттям, що й Корнель. У своїх трагедіях він так само безкомпромісно виступає на захист обов'язку, розуму, доброчесності, які повинні приборкати пристрасті людського серця. Але, на відміну від Корнеля, Р. здебільшого показує не перемогу обов'язку, а, як правило, перемогу почуття.

Вочевидь, це пов'язано з новим поглядом на людину як предмет зображення у трагедії, зі зміною уявлень про завдання театру.

Головним завданням театру є моральне виховання. Але Р., на відміну від Корнеля, вбачає моральність не у громадянських почуттях, а в доброчесності. Конфлікт переноситься всередину душі героїв, у світ їхніх інтимних почувань. Для творчості Р. не характерні герої, які вражають величчю своєї душі. Драматург приймає тезу Арістотеля про “трагічну вину”: героям “належить бути середніми людьми за своїми душевними якостями, інакше кажучи, вони мають бути доброчесними, але вразливими для вад, і тягар поневірянь повинен падати на їхні плечі внаслідок певної помилки, яка заслуговує радше на співчуття, ніж на огиду”, — писав Р. у передмові до трагедії *“Андромаха”*. Письменник виступає проти “досконалих героїв”. Відтак його персонажі видаються реальнішими, ніж у трагедіях Корнеля.

Увага до людини, рис її особистості, світу її почуттів, перенесення конфлікту із зовнішньої сфери у внутрішню також позначилися на структурі трагедій Р. Для Корнеля дуже важливу роль відігравали події, що відбуваються в об'єктивному світі, відтак йому майже ніколи не вдавалося зберегти єдність часу, місця та дії. Натомість для Р., у трагедіях якого показаний внутрішній світ людини у мить трагічної катастрофи, дотримання класицистського канону трьох єдностей не складає жодного клопоту. У п'єсах Р. майже немає зовнішніх подій, його твори вирізняються суворістю і гармонійністю форми.

Загострена увага до духовного світу людини спонукала Р. до утвердження у французькій літературі принципу психологізму, що орієнтує мистецтво на дослідження внутрішніх мотивів будь-якої дії, складних взаємин різних почуттів людини. Проте слід пам'ятати, що Р. — класицист, він змальовує не конкретних людей, а абстрактно-типових героїв, тому-то він відтворює психологію людини не індивідуалізовано, а узагальнено. Р. залишається послідовником філософії раціоналізму. Зображення почуттів у його трагедіях зберігає раціоналістичний характер: герої у монологах і розмовах із “повірниками” аналізують свої пристрасті, витлумачують їх мовою логіки. Саме тому поетичне слово є головним елементом драматургії Р. Краса його віршів вражала сучасників, його трагедії вивчали напам'ять. Мова Р. вельми мелодійна. Персонажі його п'єс розмовляють інакше, ніж герої Корнеля, схильні до ораторства, чи персонажі Мольєра, котрий прагнув наблизити їхні діалоги до реальної французької мови XVII ст. Герої Р. говорять дуже піднесено, їхні пристрасті ушляхетнюються завдяки гармонійній, вишуканій мові.

Р. був найвидатнішим виразником художніх засад класицизму. Ось чому в епоху романтизму, на початку XIX ст., його ім'я стало символом всієї системи класицизму, проти якої боролися романтики. Але минув час, і слава Р. знову ожила. Бо й справді, є щось дуже величне у стрункій, довершеній мові його героїв, бо хоча діалог часто вбиває дію, проте він надзвичайно витончений, він сам — дія. Звичайно, світ Р. має свої кордони, свою обмеженість, проте йому властива і своя сила, своя енергія та піднесена вишуканість у власних межах.

Тв.: *Укр. пер.* — Монолог Федри: Урив. з трагедії “Федра”. Епіграма на Шаплена // Всесвіт. — 1961. — № 6. *Рос. пер.* — Трагедии. — Ленинград, 1977; Трагедии. — Москва, 1977; Сочинения: В 2 т. — Москва, 1984.

Літ.: Барт Р. Расиновский человек // Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. — Москва, 1994; Гриб В.Р. Расин // Гриб В.Р. Избр. работы. — Москва, 1956; Кадышев В.С. Расин. — Москва, 1990; Мокульский С.С. Расин: К 300-летию со дня рождения. — Ленинград, 1940; Обломиевский Д.Д. Франц. классицизм. — Москва, 1968; Barthes R. Sur Racine. — Paris, 1963; Bonzon A. La nouvelle critique et Racine. — Paris, 1970; Brereton G. Jean Racine. A critical biography. — London, 1951; Guibert A.-J. Bibliographie des œuvres de Jean Racine, publ. au XVII[e] siècle et œuvres posthumes. — Paris, 1969; Niderst A. Racine et la tragédie classique. — Paris, 1978; Weinberg B. The Art of Jean Racine. — Chicago–London, 1967; Viala A. Racine, la Stratègia du camèlèon. — Paris, 1990.

В. Луков



РА́СПЕ, Рудольф Еріх (Raspe, Rudolf Erich — 1737, Ганновер — 1794, Макрос, Ірландія) — німецький письменник.

Р. студіював у Ґеттінґені та Лейпцигу природничі науки та філологію. З 1762 р. працював писарем у Ганновері, згодом влаштувався на посаду секретаря міської бібліотеки. З 1767 р. Р. став професором у Каролінумі і водночас — доглядачем антикварного і нумізматичного кабінетів у Касселі, маєтку місцевого ландграфа.

Р. належать дослідження у царині літератури, мінералогії, геології (про гессенські вулкани), а також рецензії, які він публікував у найвпливовіших німецьких та британських журналах. Ці публікації відкрили перед Р. двері Геттінгенського та Лондонського наукових товариств. У 1773 р. вчений здійснив подорож Вестфалією, де присвятив багато часу пошукам старовинних манускриптів. У 1775 р., уже набувши солідного досвіду та наукового авторитету, Р. знову вирушив у Вестфалію, але цього разу його метою було придбання рідкісних монет та інших раритетів для ландграфської колекції.

Постійно відчуваючи брак коштів, Р., щоби поліпшити власне матеріальне становище, продав частину монет із зібрання свого господаря. Втім, невдовзі ландграф запідозрив Р. у крадіжці і видав ордер на його арешт, проте письменникові пощастило втекти і, подолавши чимало перешкод, дістатися до Лондона. Подейкують, що Р. був неперевершеним оповідачем, а людям, котрі прийшли, щоби заарештувати його, настільки сподобалися його оповідки, що вони дозволили професорові втекти. Хтозна, чи так воно було, чи ні, але наразі достеменно відомо, що наукові товариства негайно виключили Р. зі своїх лав.

На той час Р. уже мав глибокі знання і вагомий авторитет як літератор та фахівець-геолог. Отож, і на Британських островах йому вдалося здобути визнання, хоча постійного місця роботи він так і не знайшов. Його залучали до здійснення різних проектів, зокрема, Р. брав участь у впорядкуванні колекції Дж. Таффі, каталог якої він видав у 1791 р. французькою й англійською мовами. У 1794 р. вчений мав намір закласти у Макросі (Ірландія) вугільну шахту, але наприкінці того ж таки року помер від висипного тифу.

Незважаючи на те, що ім'я Р. після викрадення ландграфських раритетів набуло скандальної слави, його також добре знали і дуже високо цінували як науковця. Досить сказати, що найвидатніший німецький просвітник XVIII ст. Ґ.Е. Лессінґ вельми шанував Р. і був щасливий, коли той підтримав його у суперечці з професором Клотце із Галле (1766).

Р. здобув славу надзвичайно талановитої і розумної людини, його навіть вважали "генієм". "Каталог п'ятсот відомих авторів Великобританії" називав його серед найавторитетніших письменників як "заслуженого і шанованого чужинця". Проте Р. високо цінували не лише вчені. Його знали і у середовищі літераторів.

У 60-х рр. XVIII ст. Р. одним із перших зацікавився давньою німецькою минувшиною, культурною спадщиною минулих епох. Йому належить заслуга створення одного з перших рицарських романів *"Хермін і Ґунільда"* (1766), а також пробудження інтересу до Біблії як одного з найдавніших творів світової літератури. Р. привернув увагу Й.Г. Гердера до зібрання єпископа Т. Персі, прискіпливо досліджував "Оссіана" Дж. Макферсона. Він був одним із перших, хто зауважив сумнівність старовинності "Пісень Оссіана", підкреслюючи, проте, важливість подібних творів для розвитку європейської літератури.

У 1764 р. Р. видав латинські твори Г.В. Лейбніца, присвятивши їх Герлаху Адольфу фон Мюнхґаузену (1688–1770), котрий був ганноверським міністром у Лондоні, засновником і куратором університету в Ґеттінгені (а крім того, ще й родичем "короля брехунів"). Мюнхґаузенові вельми сподобалася присвята Р. Проте для сучасного читача Р. залишається відомим все ж не через свої наукові досягнення, а тому, що саме він видав першого "книжного" *"Мюнхгаузена"*. Це сталося наприкінці 1785 р. (перші опубліковані історії з'явилися у німецькому "Путівнику для веселих людей" (1781, 1783). Заслуга письменника полягає в опрацюванні матеріалу з "Путівника" і перетворенні його в цілісний твір, об'єднаний образом оповідача і завершеною структурою. Лейтмотивом цієї книги є ідея покарання брехні, а сам твір побудований як типова англійська книга, у якій всі події пов'язані з морем.

Англійський варіант пригод Мюнхгаузена (перероблений німецький варіант трохи пізніше створив талановитий німецький поет Г. А. Бюрґер) був зорієнтований на мешканців Британських островів і містить низку епізодів, цікавих і найбільш зрозумілих саме англійцям. Р. створив самостійний твір, водночас спираючись на фольклорну, власне німецьку традицію, а також на низку літературних творів, починаючи з античних часів (від "Правдивої історії" Лукіана) і до своїх старших сучасників, до Дж. Свіфта з його "Мандрами Гуллівера" (трапляються навіть прямі паралелі). Проте необхідно зазначити, що в канонічному тексті *"Мюнхгаузена"* є окремі епізоди, яких не було у тексті Р. До речі, це чи не найвідоміші епізоди у книзі про Мюнхґаузена (приміром, політ на ядрі), і їх написав уже згадуваний Бюрґер.

Р. став автором перших пригод хвалькуватого барона, виданих англійською мовою. Ця книга стала вельми популярною, проте лише варіант Бюрґера перетворив Мюнхґаузена з героя суто англійського твору у всесвітньо відомий літературний образ. Значення Р. для розвитку німецької літератури другої половини XVIII ст. полягає в тому, що саме він привернув увагу своїх співвітчизників до давньої германської (скандинавської) поезії. Його інтерес до Фінґала та Оссіана, до поеми Макферсона

загалом стимулював подальші студії Гердера. Р. стверджував: перш ніж мріяти про народження німецького В. Шекспіра, слід сподіватися на появу німецького Т. Персі, котрий збере і систематизує твори німецького генія у їхній первісній свіжості та чистоті. Зустрівшись із Р. у його будинку, Гердер почув його коментарі "Оссіана". Бойє, один з найвідоміших діячів тогочасної літератури, назвав роман Р. *"Хермін і Гунільда"* "першим романсом німців".

У передмові до цього твору Р. розмірковував про рицарські часи, намагаючись виправдати їх, підкреслити притаманні тій далекій епосі хоробрість, справедливість, чесність, вміння стати на захист власної гідності і чужої невинності. Для Р. Середньовіччя має таке ж важливе значення, як і античність. Давні греки правильно ставилися до своєї минувшини, бо розуміли: все те, що вони мають, успадковано від предків. Так само повинні міркувати й німці, а не зневажати Середньовіччя лише на тій підставі, що воно здається їм темним, брутальним і непотрібним. Де ж тоді шукати справжню гідність та честь, справедливість і усвідомлення себе як народу, якщо знехтувати багатьма поколіннями предків, які зробили свій внесок у формування нації?

Повага до свого минулого і до свого народу у його історичному розвитку дає підстави для передбачення руху вперед, дозволяє спрогнозувати ті варіанти історичних змін, які можуть відбутися у майбутньому. Чому Середньовіччя називали варварським? Либонь, лише тому, пише Р., що надто кепсько його знали. Зрештою, у німців вистачає проблем навіть зі знанням власної історії. Цілком імовірно, що термін "варварство" застосовувався за аналогією з латиною, яку німецькі вчені нерідко знали ліпше, ніж рідну мову.

Р. закликав сучасників переглянути ставлення до давньої історії, аналізувати її неупереджено. І це дозволить, всупереч думці Вольтера, знайти приклади порядності та доброчесності у кожному з минулих століть. Брутальність життя минувшини не означає, що люди тоді були гіршими. Просто час, коли вони жили, був іншим — не гіршим і не ліпшим. Хоча саме у давніх хроністів можна повчитися писати відверто і щиро.

Р. посідає в історії німецької культури гідне місце. Природно, що деякі його дослідження з плином часу втратили актуальність, проте Р. залишається у пам'яті нащадків першим автором "книжного" "Мюнхґаузена", людиною, котра спонукала німецьких просвітників зацікавитися народною поезією, давньою німецькою літературою.

Українською мовою пригоди барона Мюнхґаузена скорочено (для дітей) переповів Г. Тютюнник.

Тв.: Укр. пер. — Пригоди барона Мюнхаузена. — Київ, 1981, 1995, 1999. *Рос. пер.* — Мюнхгаузен: В 3 т. — Москва, 2001.

Літ.: Garswell J. The Prospector: Being the Life and Times of Rudolph Erich Raspe (1737–1794). — London,1950.

А. Макаров



РЕ́ДКЛІФФ, Енн (Radcliff, Ann — 9.07.1764, Лондон — 7.02.1823, там само) — англійська письменниця.

У долі Р. (дівоче прізвище Ворд (Ward), авторки готичних романів, багато незрозумілого і незбагненного. Письменниця створила тільки п'ять романів, а після гучного успіху *"Італійця"* взагалі відмовилася від романної форми і надалі писала лише захопливі розповіді про вельми нечисленні мандри, які вона колись здійснила. Оселившись у курортному містечку Бат, вона усамітнилася і відсторонилася від бомонду і літературних кіл. Навіть численні шанувальники її таланту не знали напевне, чи вона ще живе, чи ні, здорова, а чи збожеволіла. Час, упродовж яких вийшли друком п'ять її романів (1789–1798), були часом неймовірної слави та популярності. Після публікації її першого роману *"Замок Етліна і Данбейна"* (1789) Р. стала яскравою зіркою на літературному небосхилі, а потім так само миттєво щезла, як і з'явилася — загадково і таємниче, як це нерідко траплялося з її персонажами.

Вона народилася у вельми знаменний рік — 1764, — коли побачила світ готична повість Х. Волпола "Замок Отранто" — перша книга, яка здобула популярність, започаткувавши цілий літературний напрям і жанр. Готичний роман став колискою багатьох наступних жанрів. Р. прийняла своєрідну естафету модного на той час виду літератури, який називали по-різному — чорним романом, романом жахів, романом з напруженою драматичною інтригою. Родина Вордів була тісно пов'язана з багатьма людьми вельми шляхетного походження, які відігравали важливу роль і в політиці, і в релігії, і в культурному житті суспільства. Дядько письменниці, відомий художник, малював для знаменитої порцелянової фабрики Веджвуд. Проте ми загалом надзвичайно мало знаємо про її життя, майже так само мало, як і про життя її улюбленого драматурга В. Шекспіра, котрим Р. захоплювалася і в котрого запозичила деякі принципи драматичного діалогу.

За численними свідченнями сучасників, юність письменниці була дуже самотньою. Р. зростала серед людей похилого віку, не маючи змоги спілкуватися з однолітками. Відтак вона випле-

кала у собі потяг до надприродних феноменів, зачитувалася Шекспіром, Дж. Геєм, Дж. Томсоном, Ж.Ж. Руссо, чудово знала літературу своєї країни і вважала XVIII століття найкращим періодом у її історії. Р. була вкрай сором'язливою і несміливою, вона мало говорила, зате чудово вміла слухати інших. Деякі джерела стверджують, що письменниця була дуже вродливою жінкою, проте багато інших дослідників взагалі нічого не згадують про її зовнішність і характер. Метеором спалахнувши на похмурому небосхилі готичного чорного роману, вона швидко згасла. Ставши своєрідним знаменом цілої школи, вона раптом припинила писати твори в готичному стилі.

Суттєве значення у житті письменниці мав її шлюб. Вона вийшла заміж за Вільяма Редкліффа, котрий невдовзі став видавцем і власником впливового друкованого органу. Молодята повінчалися 1788 р. у Баті. Вочевидь, Р. була щасливою зі своїм чоловіком, але про її подальше сімейне життя відомо небагато. Достеменно знаємо, що Р. побувала в Голландії, Німеччині, Озерному краї, хоча вона також неймовірно захопливо, наочно і яскраво відтворює перед очима читача пейзажі південної Франції, гірські краєвиди Апеннінів і Піренеїв, де нерідко відбувається дія її романів.

Місце Р. поміж майстрів англійського готичного роману, який розвивався у трьох напрямах — історичному, сентиментальному і романі жахів, також було вельми прикметним. Твори Р. з'явилися після популярних романів Х. Волпола і К. Рів, але перед М.Г. Льюїсом та М. Шеллі, на яких Р. справила суттєвий вплив, як, утім, і на всіх романтиків — Дж. Кітса і Дж.Н.Г. Байрона, В. Скотта і С.Т. Колріджа, Ч. Діккенса і сестер Бронте, подолавши таким чином межі своєї епохи і ставши предтечею вікторіанства хоча б у тому сенсі, що надавала величезного значення родинно-етичній та моральній проблематиці. Судячи з епіграфів, якими Р. інкрустувала свій роман *"Удольфські таємниці"*, можна припустити, що письменниця полюбляла сентиментальну літературу і готику жахливого. Втім, нічого дивного у цьому немає, адже ці два нурти тісно пов'язані між собою, оскільки лише чутлива душа здатна по-справжньому оцінити доцільність жахливого.

Першим твором Р. був роман *"Замок Етліна і Данбейна"* ("The Castles of Athlin and Dunbayne"). Через рік побачив світ *"Сицилійський роман"* ("A Cicilian Romance", 1790). Проте справжнє визнання Р. здобула після виходу *"Роману в лісі"* ("The Romance of the Forest", 1791) та *"Удольфських таємниць"* ("The Mysteries of Odolpho", 1794). А *"Італієць"* ("The Italian", 1797) досі вважається шедевром її творчості. Здобутком письменниці можна вважати вдале використання нею прийомів і художніх засобів роману XVIII ст. у певній послідовності, логічності і системності, які стали у її творчості ознаками нового стилю. Психологічний стан людини, особливості її емоційного життя Р. досліджувала в річищі новітньої естетичної теорії з її категоріями піднесеного, готичного, жахливого, мальовничого. Не конче жах і страх, які нерідко паралізують волю індивіда, але прагнення до нового, прекрасного, очікування страшного та невідомого, передчуття кохання, які сприяють розкриттю внутрішнього духовного піднесення, привертали увагу Р. І хоча в її характеристиках персонажів простежується зв'язок з традицією Просвітництва, проте також виразно помітна новаторська тенденція, започаткована Р. у творенні демонічного героя-лиходія.

Після того, як Р. прийшла у літературу, роман зазнав істотних змін романтичного плану. Характери підпорядковуються середовищу, яке надзвичайною пишнотою та детальністю нагадує театральні декорації і має яскраво виражений національний характер. На відміну від Г. Філдінґа, Фр. де Берні та інших письменників XVIII ст., герої яких розігрували дію на порожній сцені, у прозі Р. надзвичайно реально постає уречевлений світ. Кожен замок з-поміж описаних у романі *"Удольфські таємниці"* має свою топографію, свій інтер'єр і свою таємницю. Колрідж назвав цей твір "найцікавішим романом серед усіх, що коли-будь були написані англійською мовою". В. Скотт у своїй книзі "Життя романістів" писав, що Р. стала першою англійською романісткою, "котра впровадила у художню прозу прекрасний і фантастичний тон щирого опису та виразної розповіді, що досі було привілеєм винятково поезії". Особливо Скотт відзначав вдалу інтригу та дивовижне знання характеру. В англійському готичному романі з'являється герой-лиходій, поведінка і вчинки якого слугують повним і досконалим віддзеркаленням тієї внутрішньої діяльності на різних рівнях свідомості, які не вимагали від автора чіткішого логічного визначення і вираження.

Монтоні в *"Удольфських таємницях"* не просто лиходій, котрий заради своїх корисливих інтересів кривдить невинних жертв — спочатку свою другу дружину, а потім її племінницю Емілію. У кожній новій сцені він виявляє себе по-іншому. Навіть одні й ті самі пастки він лаштує з блискучою спритністю — незгірше від найвинахідливіших лиходіїв з трагедій Шекспіра. Наприклад, він намагається (щоправда, марно) примусити пані Монтоні, попередньо замкнувши її у глухому закапелку замку, підписати папери на володіння її спадщиною, але те саме він пропонує зробити й Емілії після смерті тітки. Проте ці сцени дуже відрізняються за колоритом, пафосом, драматизмом. У першому епізоді

Монтоні — лиходій, який борсається у павутинні боргів і свого темного минулого, в другому — розкривається ще один аспект його натури. Він — ватажок кондотьєрів-розбійників, але його поводження з Емілією витонченіше і багатше на емоції, які він викликає і відчуває сам. Монтоні перебуває у центрі напруженої драматичної інтриги. Після його появи інтрига розгортається за непередбачуваним планом, саме Монтоні, а не автор, своєю волею і силою характеру організовує сюжет, формує систему дійових осіб. Його поява і зникнення завжди пов'язані з темними, небезпечними справами, непорядними вчинками, але вони роблять величезний внесок у напруженість інтриги і сприяють віртуозній драматизації самої розповіді, можуть змінювати її ритм, то прискорюючи, то сповільнюючи його, посилювати враження недомовленості, яка ще дужче нагнітає атмосферу тривожного очікування. Монтоні виглядає надзвичайно ефектно у старовинному венеціанському палаццо, у казино, на маскараді, проте не менш виразно постає він і в образі ватажка кондотьєрів, котрий боронить свій похмурий замок, загублений серед диких і неприступних скель.

Роман *"Італієць"* свідчить про вдосконалення техніки психологічної характеристики. Головний герой — лиходій Скедоні — складна і суперечлива натура. У його душі немає злагоди: здебільшого він пихатий і гордовитий, але іноді стає м'якою і схильною до сумнівів людиною. Крім того, Скедоні, на відміну від Монтоні, ретельно обмірковує свої зловісні плани, заздалегідь зважує власні вчинки та дії.

Надзвичайно важливим відкриттям Р. стало функціонування пейзажу в готичному романі. У творах Р. навіть сам замок — класичне місце дії готичного роману — допомагає охарактеризувати його власника, а також сприяє розвиткові інтриги. Нерідко з-поміж усіх змальованих у романі замків вирізняється один — з огляду на те, що саме він є символічним уособленням злої аморальної свідомості людини, лабіринти думок та емоцій якої можуть увести читача в оману, але водночас пожвавити його інтерес, посилити драматизм розповіді. Крім того, замок і довкілля, яке його оточує, метафорично передають сенс опозиції, у якій природність та краса є антиподами штучності та суспільної недосконалості.

Пейзажі, які займають значне місце у всіх романах Р., у символічному нурті передають діяльність розуму та уяви, відтворюють просування думки героя від розумного раціонального пояснення до вигадки та фантазії, коли вони інтерпретуються з тими жахіттями та страхами, що ними породжуються. Р. першою використала у пейзажі освітлення, озвучила його різноманітними звуками та шумами. Вона часто привертає увагу читача до стану повітря, вітру, руху води, вирування хвиль. Тиша, яка у романтиків матиме особливе значення, асоціюється у Р. з поетичною уявою, яка фіксує найтонші відтінки і барви ранку, дня, вечора, шум ріки, ночі. Надзвичайно ретельно письменниця продумала та відтворила гармонійне поєднання чудової природи й архітектурних споруд. Італійський пейзаж передає також дух готики — виникає відчуття меланхолії, побожного захоплення святковою пишнотою світу мистецтва, страх перед руїною та загибеллю колись великої цивілізації. Нічні сцени *"Італійця"* переконливо оздоблені механікою дивовижного, незбагненного, таємничого. Майже завжди їх супроводжує поява таємничого ченця, котрий нечутно пересувається і своєю похмурою поставою іноді віщує лихо та негаразди.

Р. справила величезний вплив на сучасників і нащадків. М. Л. Льюїс написав "Ченця", прочитавши *"Удольфські таємниці"*. Творча спадщина Р. була джерелом натхнення для багатьох інших письменників: Дж. Остен, В. Коллінза, Ч. Діккенса, сестер Бронте, Ш. де Фаню, Р. Л. Стівенсона, А. Конан Дойля, Г. К. Честертона й ін.

Тв.: Рос. пер. — Удольфские тайны. — Москва, 1996; Итальянец, или Тайна одной исповеди. — Москва, 1998.

Літ.: Соловьёва Н.А. У истоков англ. романтизма. — Москва, 1988; Summers M. The Gothic Quest. — London, 1936; Varma D.R. The Gothic Flame. — London, 1957.

Н. Соловйова



РЕ́ЙМОНТ, Владислав Станіслав (Reymont, Wladyslaw Stanisław — 7.05.1867, с. Кобель-Велькі — 5.12.1925, Варшава) — польський письменник, лауреат Нобелівської премії 1924 р.

Народився у багатодітній сім'ї сільського органіста. Дитячими захопленнями Р. були книги та природа. Світ, навіяний читанням книг, сповнений яскравих барв і невідомих почуттів, світ природи, що оточував родинну домівку Р., — все це збагачувало душу підлітка неповторними враженнями, формувало його уяву та світогляд. Рано почалося трудове життя Р. — кравецька майстерня, репортерська справа, акторська трупа, праця на залізниці, перша публікація і — перший успіх. На початку 90-х рр. побачили світ його перші оповідання. Р. звернувся до теми польського селянства, відтворюючи сільський побут і характери. Страхітливі картини злиднів і голоду, дикість звичаїв, жорстокість у взаєминах між близькими роди-

чами — раннім творам Р. властива похмура палітра, проте майстерність молодого прозаїка вразила багатьох шанувальників красного письменства. Рідкісна спостережливість, філігранність інтонацій, тяжіння до барвистості, живописної пластичності образів — усі ці риси визначають своєрідність таланту Р., а його пейзажі уже в ранніх творах справляють значний вплив на читача.

Критики по-різному оцінювали творчість Р.: підкреслювали "страшний" реалізм його новел, називали його яскравим представником натуралізму, зауважували помітний ореол імпресіонізму у його пейзажах, проте були одностайними у захопленій оцінці його неповторно реймонтівської майстерності відтворення природи, самобутності його таланту. Оповідання Р. того періоду увійшли до збірок *"Зустріч"* ("Spotkanie", 1897), *"Перед світанням"* ("Przed świtem", 1902), *"Зі щоденника"* ("Z pamiętnika", 1903). З ними тематично пов'язана створена пізніше, але визнана найвидатнішою у селянському циклі Р. повість *"Справедливо"* ("Sprawiedliwie", 1899). Юнак утікає з в'язниці. Він потрапив туди як злочинець, що наважився підняти руку на управителя. Ясь зробив це, намагаючись захистити честь коханої дівчини. Тому, хто викаже Яся, обіцяна винагорода. Гнаний жахом, він біжить додому, інстинктивно сподіваючись на те, що його зможуть захистити рідні стіни. Фінал твору трагічний. Страшну помсту знавіснілих від горя селян не зупинити. Вони підпалюють Ясеву хату, і навіть його мати вигукує: "Справедливо! Справедливо!", спостерігаючи за загибеллю свого сина. Страх перед люттю ошалілого натовпу, глухий біль душі, мрії про незвідане щастя у далекому краї — все це злилося в єдиному потоці страждання, болісних роздумів про долю людини на рідній землі. І лише шепіт колосся, вмитого росами-слізьми, та старі дерева перепиняють шлях... Втекти від того, до чого прив'язаний навіки, від рідної землі — неможливо.

У 1894 р. увагу читачів привернули подорожні нариси Р. *"Проща до Ясної Гори"* ("Pielgrzymka do Jasnej Góry"). Того ж таки року Р. вирушив у Лондон, звідки надсилав у Варшаву свої кореспонденції, а потім подався у Париж.

У 1896 р. вийшов друком перший великий твір Р. — роман *"Комедіантка"* ("Komedjantka"), а в 1897 р. його продовження — роман *"Ферменти"* ("Fermenty"). Обидва твори набули значного розголосу, відтак Р. потрапив до когорти найвидатніших польських літераторів своєї епохи. У цих романах письменник відтворює життя провінційного театру, розповідає про трагічну долю Янки Орловської, про її прагнення вирватися з болота філістерського існування, про крах ілюзій і спробу самогубства. Автор рятує свою героїню: її бунтівна душа, врешті, віднайшла спокій у лоні сім'ї.

У 1899 р. Р. видав двотомний роман *"Обіцяна земля"* ("Ziemia obiecana"), присвячений Лодзі другої половини XIX ст. — "польському Манчестерові". У цьому творі письменник порушив нову для себе тему капіталістичного міста, зануреного в імлу і дим, з його жахливим гуркотом машин, брудом і дикістю, з його "всеосяжною боротьбою за злотий". Місто-спрут поглинає здоров'я і молодість, розум і мрії, свободу і силу, даруючи одним голод і виснаження, а іншим — мільйони. Р. відтворив широку панораму Лодзі, розкрив таємниці нагромадження величезних статків, показав польських підприємців і господарів обіцяної землі. Автора лякає місто-спрут, він прагне вирватися з цього пекла туди, де ліс "дихає запахом молодих берізок", його владно кличе земля. У письменника виникає задум створити епопею про землю, про польське селянство, про народ. Світову славу здобув роман *"Селяни"* ("Chłopi", 1904–1909) — вершина творчості Р., підсумок ідейних і естетичних шукань письменника. *"Селяни"* — найкращий у польській літературі твір про село — складається з чотирьох частин: *"Осінь"*, *"Зима"* (1904), *"Весна"* (1906), *"Літо"* (1909). На широкому соціальному тлі у романі простежується історія однієї родини — сім'ї куркуля Мацея Борини.

"Селяни" — епічний шедевр. Будучи видатним майстром композиції, Р. розкрив свій талант у всьому його розмаїтті: основну сюжетну лінію супроводжують інші колізії, створюючи єдину, цілісну образну структуру, відтворюючи широку панораму сільського життя. Р. показав найрізноманітніші верстви польського селянства: безземельних і малоземельних господарів, наймитів і поденників, середняків і куркулів. Складні сплетіння людських доль та характерів, динамічність розповіді, гострота сюжетних ліній створюють єдину, потужну тональність епопеї, що передає головне почуття у всій його повноті — любов до землі. "Приховуючи у собі невідомі глибини, хаос дрімотних марень, величезна і незнана, могутня і безпорадна, байдужа до бажань та прагнень, мертва і безсмертна" земля була священною для Р. Вражає картина останньої ночі Борини напередодні смерті: він іде полем і в нестямі засіває землю землею. У цій сцені сконцентрована провідна думка роману: любов до землі, любов до праці — основа життя, її сенс і запорука її продовження. Р. віддав своє серце землі та людям, що на ній працюють. Людині-творцю присвячені найнатхненніші сторінки епопеї. Сувора правда про село з його конфліктами та трагедіями, з любов'ю і ненавистю також відтворена у романі Р. Борина не хоче наділити землею власних дітей. Відтак

його син Антек ледве не вбив батька, а мати не дозволяє дорослим синам одружитися, побоюючись, що вони вимагатимуть своєї частки землі. Спокусившись багатствами Борини, Домінікова віддає за нього свою доньку-красуню Ягну. "Влада землі" змінює людей. Земля слугує причиною конфлікту їхніх інтересів.

"Селяни" — не лише найкращий твір Р., а й один із найчудовіших польських романів своєї епохи. Майстерно відтворюючи місцевий колорит, письменник широко використовує народну творчість — легенди, загадки, приказки і прислів'я, яскраво змальовує народні обряди, детально описує весілля, сільські ярмарки, народні танці, вбрання. Мова роману є надзвичайно гнучкою і соковитою. Проза Р. — мелодійна, нерідко навіть ритмізована. Окремі ліричні фрагменти роману нагадують поезію у прозі. У *"Селянах"* Р. залишається неперевершеним майстром пейзажу. Природа у його романі нерозривно пов'язана з людиною, з її діяльністю. Природа, земля, праця, життя — ось головні складники поетичної могутності таланту Р., якому вдалося опоетизувати ці поняття.

Низкою новел відгукнувся письменник на події 1905 р. Революція видалася йому варварством. Кажуть, що Р. блукав робітничими кварталами, намагаючись збагнути психологію тих, хто вийшов на барикади.

Новий роман *"Мрійник"* ("Marzyciel", 1910) тематично і за художньою манерою близький до *"Комедіантки"* та *"Ферментів"*. Герой твору — касир на маленькій залізничній станції — втікає у Париж, мріючи про надзвичайне кохання і відчуваючи тугу за якимсь іншим життям. Проте на нього чекає розчарування.

Події Першої світової війни також привернули увагу письменника. У збірці оповідань *"За фронтом"* ("Za frontem", 1919) Р. змальовує страшну картину спустошення, якого зазнало польське село під час війни. Сповнений трагізму образ нелюдських страждань — центральна тема циклу. З-поміж пізніх творів Р. вирізняється трилогія *"1794 рік"* ("Rok 1794", 1913–1918), присвячена подіям польської історії кінця XVIII ст., у якій письменник змалював постаті патріотів, учасників повстання під проводом Т. Костюшка. Історія у потужному багатоголоссі політичних подій ожила на сторінках цієї величної епопеї.

Р. — письменник рідкісного епічного таланту, широкого тонального діапазону. Його творчий метод поєднував традиції епічного реалізму з елементами натуралізму та лірико-імпресіоністськими і символістськими тенденціями польської прози на зламі століть.

У 1924 р. Шведська академія присудила Р. Нобелівську премію "за видатний національний епос-роман *"Селяни"*, а 5 грудня 1925 р. письменника не стало.

Тв.: Укр. пер. — Комедіантка. — Львів, 1959; Селяни. — К., 1985. *Рос. пер.* — Земля обетованная. — Москва, 1997; Собр. соч.: В 12 т. — Москва, 1911–1912; Мужики: В 2 т. — Москва, 1984; Комедиантка. Брожение: В 2 т. — Ленинград, 1967.

Літ.: Богомолова Н. А. Владислав Реймонт // История польской л.-ры. — Москва, 1969. — Т. 2; Цыбенко Е.З. Владислав Реймонт // Курс лекций по истории зар. л.-ры XX века. — Москва, 1956. — Т. 1.

О. Рокаш



РЕМА́РК, Еріх Марія (Remarque (Remark), Erich Maria — 22.06.1898, Оснабрюк, Вестфалія — 25.09.1970, Локарно, Швейцарія) — німецький письменник.

Народився в сім'ї палітурника, власника невеличкої книгарні. У 1915 р. вступив у католицьку вчительську семінарію, оскільки батьки мріяли, щоби син уникнув долі простого робітника. Проте закінчити її йому не вдалося: у 1916 р. з гімназійної лави подався добровольцем до війська, і до кінця війни перебував в окопах Західного фронту. П'ять разів був поранений. Після демобілізації закінчив учительські курси, спеціально організовані Веймарською республікою для колишніх військовиків. Майже рік учителював у сільській школі, але розчарувався у цій праці і покинув педагогіку. Згодом змінив чимало професій — тесав камінь на міському цвинтарі в Оснабрюку, працював бухгалтером, комівояжером, грав на органі у психіатричній лікарні. У 1923 р. переїхав у Берлін, де протягом деякого часу працював водієм-випробувачем у фірмі з виробництва автомобільних шин. Потім заробляв на життя репортерською працею. У жовтні 1925 р. Р. одружився із колишньою танцівницею Ільзою Юттою Замбона. Проте шлюб виявився не дуже вдалим, і через п'ять років сім'я розпалася. Щоправда, у 1938 р. Р. знову взяв шлюб з Ільзою — цього разу фіктивно, щоби дати їй можливість поїхати з Німеччини у Швейцарію, а звідти у США. У 1928–1929 рр. його яскравий літературний талант швидко помітили, Р. обійняв посаду заступника редактора популярного журналу "Sport im Bild" ("Ілюстрований спорт").

У 1932 р. дуже погіршилося здоров'я, зіпсоване на фронті, і Р. вирушив на лікування до Порто Ронко (Італійська Швейцарія). Там він дізнався про нацистський переворот, про публічне спалення своїх книг і позбавлення німецького громадянства. Опинившись у вигнанні, письменник продовжував свою літературну

творчість, працював над екранізацією власних творів, співпрацював з Голівудом. Ще у 30-х рр. він познайомився з М. Дітріх, і їхня дружба поступово переросла у справжню пристрасть. Проте з часом Р. опинився в ролі надокучливого коханця, і в жовтні 1943 р. він написав Марлен прощальну записку: "Завжди настає момент, коли потрібно зупинитися. Тому — адью!" На початку 1939 р. переїхав у США, оселився в Лос-Анджелесі, де у 1942 р. прийняв американське підданство. У 1954 р. повернувся у Європу, лише вряди-годи навідуючись у США для переговорів з видавцями. Сталим місцем перебування стала для Р. Швейцарія, курорт Порто-Ронко, звідки письменник часто їздив у ФРН, спостерігаючи за життям колишньої батьківщини. У лютому 1958 р. Р. одружився із акторкою Полет Годдар, колишньою дружиною Ч. Чапліна. З середини 60-х рр. і до кінця життя Р. постійно жив у своєму маєтку в Порто-Ронко, не приймаючи відвідувачів і уникаючи журналістів. Він працював над своїм останнім романом, який закінчив незадовго до смерті.

У 1929 р. Р., замінивши ім'я Пауль ім'ям своєї матері — Марія, опублікував роман *"На Західному фронті без змін"* ("Im Westen nichts Neues"), назвавши його своїм першим літературним твором, хоча до того у Р. вже були певні літературні здобутки (збірка юнацьких віршів і книга *"Про змішування тонких горілок"*, 1924). Роман побачив світ у видавництві "Пропілеєн-ферляг" і протягом одного року був перевиданий загальним накладом 1,2 млн. примірників. Твір одразу ж був перекладений більшістю світових мов, і тираж сягнув 8 мільйонів. Метою письменника було зображення війни як індивідуального переживання людини, саме тому увага автора зосереджена на психології героїв, на їхньому емоційному внутрішньому світі. Прагнення показати війну очима її учасників — молодих німців, людей тієї генерації, "яку знищила війна, навіть якщо їм вдалося уникнути її гранат", споріднює роман Р. з літературою "втраченого покоління", з творами Е. Хемінґвея та Р. Олдінґтона. Цей роман, як і чимало наступних творів Р., значною мірою автобіографічний. Головний герой — Пауль Боймер і його товариші Мюллер, Кропп, Леєр, Кеммеріх потрапляють на фронт просто з шкільної лави, захоплені гаслами про "війну за батьківщину", "за щастя народу". Гарячі і наївні юнаки невдовзі потрапляють в атмосферу тилових та окопних буднів. У тилу з тупою унтер-офіцерською послідовністю упосліджувалася людська гідність, владарював прусський солдафонський дух. В окопах — ані майоріння знамен, ані тріумфальних сурм, ані парадних мундирів. Зате тут панують воші, пацюки, голод, холод, постійний страх смерті. А найжахливіше те, що потрібно вбивати інших людей. Ці враження нестерпним тягарем впали на плечі героїв роману. Один за одним гинуть товариші Боймера. Нетривала відпустка і відвідини рідного міста лише підкреслюють відчуженість героя, поглиблюють прірву між ним та його сім'єю, між теперішнім відчаєм і безтурботною юністю. У фіналі роману Боймер — остаточно зламана людина, і смерть, яка наздогнала його в один із тихих осінніх днів 1918 р., до певної міри видається навіть рятівною. Письменник з приголомшливою силою зобразив маленьку, але мужню постать людини, яка, спотикаючись, бреде крізь бурхливий і спустошливий хаос. Неповторна своєрідність книги полягає у підкресленому ліризмі, який допомагає усвідомити жахливість і безглуздість війни з погляду простої людини. Для героїв Р. залишаються вартісними тільки елементарні форми солідарності і взаємовиручки, оте "окопне братство", до якого належать і солдати, і офіцери, фронтова спільнота, яка, врешті-решт, протистоїть розбещеному тилові. Р. ідеалізує солдата як "осереддя чеснот", як "страстотерпця". Прості людські почуття — кохання, довіра, дружба — живуть у серцях героїв всупереч безглуздим і кривавим законам війни. Відтак і Боймера убиває, ще за життя перетворює на "живого мерця" саме відмова капітулювати перед цими жорстокими законами.

У 1931 р. вийшов друком роман *"Повернення"* ("Der Weg zurück"), пов'язаний з першою книгою спільною ідеєю та персонажами. У центрі уваги письменника — доля "втраченого покоління" після повернення з війни. Розходяться повоєнні шляхи героїв, нема вже "окопного братства", але автор намагається зберегти його як спогад про назавжди втрачену чистоту і ясність стосунків. *"Повернення"* — розповідь про тих, кого обминули гранати війни, але розчавила повоєнна дійсність. Один за одним залишають життя герої Р., не знаходячи свого місця у мирний час: Раке і Людвіґ накладають на себе руки, Гізеке божеволіє, Троске запроторюють до в'язниці. Лише Віллі Біркгольц, від імені якого письменник веде розповідь, здавалося би, знаходить сенс існування. Він стає вчителем, сподіваючись навчати дітей нового, істинного поняття "батьківщина", любити її природу, землю. Після довгих поневірянь і злигоднів Біркгольц здобуває спокій у радощах самого буття. Проте цей спокій нетривалий, адже насувалися грізні історичні події, які надавали такому ідеалові ілюзорного забарвлення.

У 1937 р. вийшов друком роман *"Три товариші"* ("Drei Kameraden") — спочатку в англійському перекладі у США, а тоді в німецькому еміґрантському видавництві "Кверідо-ферляґ" (1938). Дія твору починається у 1928 р. Головні

герої Роберт Локамп, Ґотфрід Ленц, Отто Кестнер — фронтові товариші, власники маленької авторемонтної майстерні. Соціальний фон роману автор не увиразнює, уникаючи конкретних ознак місця та часу і вкрай звужуючи коло оповіді. Проте провідні риси німецької столиці у переднацистські роки Р. зафіксував — гарячковий ритм, моторошне відчуття втрати ґрунту під ногами, щемний біль безнадії, невдоволення. У цьому романі визначилися особливості художньої манери письменника, специфічний колорит його творів. Світ Р. — це світ "справжніх чоловіків", сильних, стриманих. Герої роману — доволі виразно окреслені постаті, наділені індивідуальністю. Проте всі вони — змужнілі протягом десяти післявоєнних років юнаки з попередніх творів письменника. У цьому сенсі *"Три товариші"* — частина циклу про сучасника Р., простого німця XX століття, котрий самотужки намагається утвердитися у непевному, оманливому світі. Душевна трагедія героїв розвивається на похмурому життєвому тлі. Наприкінці роману посилюється сумний ліричний тон, розповідь набуває дедалі трагічнішого характеру. Герої втрачають усе найдорожче, найцінніше для них. Ленц гине від руки фашистського бандита, очевидним стає смертельний фінал хвороби Пат, Кестнер продає майстерню і машину "Карла", яку він цінував понад усе.

У 1940 р. вийшов роман *"Возлюби ближнього свого"* ("Liebe deinen Nächsten") — спочатку у США, під назвою *"А хмари пливуть"*. Дія роману зосереджується навколо двох персонажів — антифашиста Штайнера та юнака Людвіґа Керна, змушеного разом з батьками залишити Німеччину через брехливий донос. Штайнер, учасник Першої світової війни і типовий розчарований герой, добровільно допомагає Людвіґові та його коханій Рут, навчає їх премудрощів життя поза суспільством. І в цьому творі Р. залишається відданим образові "шляхетного індивідуаліста", "романтика, котрий позбувся ілюзій".

Такий герой перебуває й у центрі роману *"Тріумфальна арка"* ("Arc de Triomphe", "Triumphbogen", 1946). Він називає себе Равиком (лише наприкінці читач дізнається його справжнє ім'я — Людвіґ Фрезенбурґ). Равик вирізняється залізною волею і стриманою мужністю. Його не зламали ані концтабір, ані еміграція. Але він замкнувся у собі, став незворушним. Самотність — це не лише його доля, а й життєва позиція. Цей герой-одинак протистоїть "суспільству" у ремарківському розумінні цього слова, тобто людям, котрі перебувають у полоні мертвих догм та ілюзорних законів. Дія відбувається у передвоєнному Парижі, герой нелегально працює у хірургічній клініці, перед його очима постійно проходять скалічені долі людей, обдурених життям. Життя численних біженців з Німеччини, одним з яких є Равик, перетворилося на юдоль страждань і сліз. Не випадково у романі з'являється образ гестапівця Хааке, котрого вбиває Равик. Хааке — один із багатьох нацистських катів, його знищення є гуманним вчинком. Недарма ж здійснення цього справедливого акту доручено лікареві, хірургові Равику, котрий урятував сотні людських життів.

Дія наступного роману Р. *"Іскра життя"* ("Der Funke des Lebens", 1952) відбувається в одному з гітлерівських концтаборів 1945 р. У центрі розповіді — в'язень № 509, колишній редактор ліберальної газети. Перебуваючи серед щоденних страт і катувань, в оточенні сотень і тисяч людей, котрі повільно вмирають від голоду, герой однаково зневажає і нацистів, і комуністів як "ірраціональну, злу стихію", як абстрактне насильство над суверенною особистістю.

У 1954 р. Р. створив роман *"Час жити і час умирати"* ("Zeit zu leben und Zeit zu sterben"). Основу сюжету становить "виховання війною" молодого солдата гітлерівської армії Ернста Ґребера. Наприкінці твору Ернст пориває із нацизмом, але гине від рук російського партизана, котрий нічого не відає про зміни, що відбулися у Греберовій душі, а бачить перед собою лише людину у ворожому мундирі.

У романі *"Чорний обеліск"* ("Der schwarze Obelisk", 1956) автор повертається до початку 20-х рр., у пору юності своїх героїв. Головний із них — Людвіґ Боймер — працює у фірмі свого товариша Ґеорґа Кроля і виготовляє надмогильні пам'ятники. Зазирнувши в минуле очима людини 50-х рр., Р. побачив багато спільного між ситуацією в сучасній йому Західній Європі та життям у Веймарській республіці. Це роман-попередження. Герой намагається знайти відповідь на питання про сенс людського існування, і цим він яскраво вирізняється на тлі свого середовища, для якого не існує жодних "проклятих" питань. Люди вбачають сенс у тому, "щоби думати більше про себе, ніж про інших", "у сні, їдлі та зляганні", у тому, щоби бути "власником крамниці, чоловіком і батьком". На думку письменника, са́ме небажання замислитися над мірою власної відповідальності за долю світу згодом стало соціальною базою фашизму.

У 1958 р. Р. видав роман *"Позичене життя"* ("Gebergtes Leben"), що відтворює атмосферу гірського туберкульозного санаторію, у якому розвивається історія кохання смертельно хворої дівчини Ліліан і автогонщика Клерфе. Їхнє кохання осяяне похмурою загравою смерті. У центрі твору — проблеми життя і смерті.

У романі *"Ніч у Лісабоні"* ("Die Nacht von Lissabon", 1962) Р. повертається до теми поневірянь німецької еміграції. Ідейно і фабульно цей твір тісно пов'язаний із *"Тріумфальною аркою"*, *"Возлюби ближнього свого"* та *"Позиченим жит-*

тям". Герой — німець-емігрант, придбавши надійний паспорт, не може утриматися від бажання побачити свою дружину Елен, котра залишилася у нацистській Німеччині. Він повертається на батьківщину, щоби забрати Елен за кордон. Невиліковно хвора на сухоти жінка, сестра значного нацистського чиновника, Елен вирушає назустріч небезпеці, назустріч власній смерті, не бажаючи залишатися у рейху.

Останній роман Р. *"Тіні в раю"* ("Die Schatten im Paradies") побачив світ через рік після смерті автора. Герой твору — Росс — потрапляє у Нью-Йорк. Тут не було війни, тут — "рай", але емігранти у цьому раю видаються тінями. Надто багато сил змарновано там, у Європі, на виживання та помсту. Ніколи раніше Р. не зображав розшарування в емігрантському середовищі так правдиво і певно. Є бідні, але є й багаті, для яких Штати стали рідним краєм. Один із героїв — Кан — раніше брав участь в організованій антифашистській боротьбі, нападав на поліцейські дільниці, визволяв людей із нацистських катівень. А тут він внутрішньо зламався. Його розчавила філістерська атмосфера бездіяльності, брак постійного ризику, до якого він призвичаївся у Європі. Кан міг існувати тільки у боротьбі. Америка начебто й була тим світом, за який він боровся, але правда про цей світ, де фактично також панували і несправедливість, і нелюдяність, і байдужий егоїзм, тільки в інших, "цивілізованих" формах, — ця правда убила Кана. Щось подібне відбувається і з Россом. Він отримав у Америці все, про що не міг навіть мріяти у завойованій Гітлером Європі. Але його також виснажують невдоволеність, неспокій, внутрішнє спустошення. Відтак одразу ж після закінчення війни Росс залишає все, навіть кохану жінку, і відпливає у Європу. Втім, Р. не намагається протиставити "хорошу" Європу "поганій" Америці. "Часом я з болем думаю про Кана, — читаємо на останніх сторінках роману, — виявляється, він-таки мав рацію. Найтяжчі випробування почалися після нашого повернення; ми повернулися в чужий, байдужий світ, нас зустріли таємна ненависть і боягузтво". Проте у цей світ герої Р. повернулися вже іншими: вони пройшли через "американський світ" з його культом грошей, вимушеною бадьорістю, штучною молодістю і, відкинувши позірні вартості, осягнули ідеали справжньої людяності, знайшли себе.

Українською мовою ряд творів Р. переклали К. Гловацька, М. Дятленко, Є. Попович, Ю. Петренко та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Чорний обеліск // Всесвіт. — 1960. — № 5–8; Чорний обеліск. Історія запізнілої любові. — К., 1961; Ніч у Ліссабоні // Всесвіт. — 1963. — № 7, 8; Люби ближнього твого // Всесвіт. — 1966. — № 8–10; Час жити і час помирати. — К., 1974; Твори: В 2 т. — К., 1980. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 11 т. — Москва, 1991.

Літ.: Бабенко В. Ремарк становится Ремарком // Ремарк Э.-М. Станция на горизонте. — Москва, 2000; Васильев В. "Необходимый оптимизм пессимиста" // Ремарк Э.-М. Избранное. — Москва, 1999; Девекин В. Н. Не сгоревшие на костре. — Москва, 1979; Затонський Д. Шлях через XX століття. — К., 1978; Затонський Д. Перечитуючи Ремарка // Вікно в світ. — 1999. — № 2; Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста. — Саратов, 1983; Орлов Р.А. Поэтика парадокса. — Ленинград, 1988; Пронин В. Время помнить // Ремарк Э.-М. Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1993. — Т. 1; Пронин В. Вступительное слово // Ремарк Э.-М. Собр. соч.: В 8 т. — Москва, 1997. — Т. 1; Рудницкий М. Предисловие к роману Эриха Марии Ремарка "Земля обетованная" // Ин. л.-ра. — 2000. — № 3; Штернбург В. фон. Как будто все в последний раз: Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Ин. л.-ра. — 2000. — № 3.

Л. Вдовиченко



РЕМБÓ, Жан Нікола Артюр (Rimbaud, Jean Nicolas Arthur — 20.10. 1854, Шарлевіль — 10.11. 1891, Марсель) — французький поет.

Р. народився у невеличкому провінційному містечку Шарлевіль, що в Арденах. Батько поета, Фредерік, не мав спеціальної військової освіти, але став офіцером завдяки сприянню герцога Омальського; брав участь в алжирській кампанії та Кримській війні і відзначався легковажним ставленням до життя. Матір, Віталі Рембо, була дочкою крупних землевласників і мала деспотичний характер. Коли Артюрові виповнилося шість років, вона розлучилася з чоловіком і самостійно виховувала чотирьох дітей.

У вісім років матір віддала майбутнього поета у приватну школу Росса, де, окрім загальноосвітніх предметів, навчали латини та грецької мови. У 1865 р. "шарлевільський вундеркінд", як захоплено відгукувалися про його надзвичайні здібності знайомі, вступив у 7 клас Шарлевільського колежу, а вже у 1866 р. "перестрибнув" у четвертий клас.

Як зауважив французький романіст і літературний критик Р. Етьємбль у книзі з характерною назвою "Рембо, сонячна система чи чорна дірка?", з 1891 до 1950 р. всі психіатри, котрі намагалися розв'язати "проблему" Рембо, "досліджували не стільки Рембо, скільки міф про нього". Для виникнення такого міфу були певні підстави. Уже 16-річним юнаком Р. здивував свого ліцейського професора риторики Жоржа Ізамбара надзвичайним поетичним даром, гострою вразливістю, зрілістю й оригінальністю

міркувань. Талант Р. розвивався настільки стрімко, що вже восени 1870 р. він попросив свого друга Демені спалити все, написане раніше.

У серпні 1870 р. Р. покинув ліцей і міщанське провінційне життя, залишив матір і вирушив у Париж, а звідти до Бельгії, де намагався займатися журналістикою. Сувора і владна матір, звернувшись у поліцію, силоміць повернула сина додому, але невдовзі Р. знову втік з рідного міста у столицю.

Поетичний талант Р. формувався під впливом потужної романтичної традиції французької поезії. Його улюбленими поетами з дитинства були В. Гюго, Ш. Бодлер та "парнасець" Т. де Банвіль, котрого Р. вважав романтиком.

У віршах, написаних протягом першого періоду творчості (січень 1870 — травень 1871), Р. повстає проти буржуазного конформізму, обивательської нікчемності та католицизму (вірші *"Ті, що сидять"*, *"На музиці"*, *"Присідання"*, *"Зло"*). Істотними рисами поезії Р. тієї пори є гостра сатирична тональність, гнівний пафос, карикатурні образи.

У травні 1871 р. поет знову подався до столиці, захопившись подіями Паризької комуни. Він написав кілька віршів, присвячених тим буремним дням *("Військовий гімн Парижа"*, *"Руки Жанни-Марі"*, *"Паризька оргія")*.

Важливим етапом у творчості Р. став травень 1871 р. Поразка Комуни означала для Р. перемогу самовдоволеного міщанства і буржуазної примітивності, тріумф "тих, що сидять". Р. оголосив про свою втечу в мистецтво, саме у той час формується і його концепція "поета-ясновидця", за якою "поет стає ясновидцем внаслідок тривалого, напруженого і свідомого розладнування всіх почуттів". Цей пафос розриву з усіма усталеними нормами, що обмежують свободу митця, ця апологія стихійності, розкріпаченості, свавільності виражені, зокрема, у вірші *"П'яний корабель"* ("Le Bateau ivre"), написаному перед від'їздом у Париж 17-річним поетом, котрий досі ніколи не бачив моря. У *"П'яному кораблі"* поет у символічній формі ототожнює себе з кораблем без стерна та вітрил — безпорадною іграшкою стихій, що з веління хвиль мчить бурхливим морем:

З тих днів купаюсь я в гучній поемі моря,
Таємним сяєвом настояній зірок,
Ковтаю вод блакить, де часом у просторі
Зринає втопленик, який увесь промок.

І де, заливши враз всіх диких марень вири
І в'ялий ритм морський дна
золотом п'янким,
Міцніш, ніж алкоголь, і гомінкіш,
ніж ліри,
Любовний бродить сік із присмаком гірким.

Я знаю небеса, роздерті блискавками,
І смерчі, й течії, і бачив я зірки
З очима голубів, що мріють вечорами,
І навіть те, чого не бачить рід людський.

(Пер. М. Терещенка)

Тут повною мірою виявилася тенденція до деформації образу, до спотворення реальних пропорцій. Предмети втрачають виразність обрисів, відбувається стирання межі між реальним та уявним. У *"П'яному кораблі"* поет зафіксував у символі досвід "ясновидіння", яке невдовзі стане для нього універсальним поетичним принципом.

Улітку 1871 р. Р. написав свій знаменитий сонет *"Голосівки"* ("Voyelles"), у якому архітектоніка образу ґрунтується на довільних асоціаціях між звуками і кольором, зоровими враженнями. Успадкувавши бодлерівську ідею про загальні "відповідності" у природному храмі, Р. використав її у своїй концепції "ясновидіння". Поет розглядає природу і світобудову, ігноруючи причинно-наслідкові зв'язки та об'єктивні закономірності. У цій візії все визначається законами сомнамбулічного "ясновидіння", фантасмагоричними модусами розладнаної свідомості поета:

А чорне, біле Е, червоне І, зелене
У, синє О, — про вас я нині б розповів:
А — чорний мух корсет, довкола смітників
Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;

Е — шатра в білій млі, списи льодовиків,
Ранкових випарів тремтіння незбагненне;
І — пурпур, крові струм, прекрасних уст
шалене,
Сп'яніле каяття або нестримний гнів;

У — жмури на морях божественно-глибокі,
І спокій пасовищ, і зморщок мудрий спокій —
Печать присвячених алхімії ночей;

О — неземна Сурма, де скрито скреґіт гострий,
Мовчання Янголів, Світів безмовний простір,
Омега, блиск його фіалкових Очей.

(Пер. Г. Кочура)

У вересні 1871 р. Р. познайомився з П. Верленом. Узимку 1871 р. навколо Р. і Верлена згуртувалася група літераторів-"зютистів" (Ш. Кро, А. Мера, Ж. Рішпен та ін.). "Зютисти" писали сатиричні вірші, у яких висміювали версальські звичаї.

Улітку 1872 р. Р. і Верлен приїхали у Бельгію, згодом подалися у Лондон. Вони часто сварилися, ревнували один одного, відвідували сумнівні кублища. Це було богемне, напівжебрацьке існування. Р. намагався втілити свою концепцію "поета-ясновидця" не лише у поезії, а й у житті, вдаючись з цією метою до наркотиків

та вина. У книзі поетичних фрагментів у прозі *"Осяяння"* ("Les Illuminations", 1872–1883) суб'єктивна деформація образу досягне апогею. *"Осяяння"* — результат і підсумок "ясновидіння".

10 липня 1873 р. під час сварки Верлен стріляв у Р. з револьвера і поранив свого друга. Посварившись із Верленом, Р. завершив і видав у Бельгії накладом 500 примірників свій останній твір — *"Сезон у пеклі"* ("Une saison en enfer", 1873). Це книга-сповідь, сповнена гірких розчарувань і докорів самому собі, у якій Р. прощається з бунтарством, з "осяяннями" і поетичними галюцинаціями, з художньою творчістю. Книга вирізняється тонким ліризмом, ритмічною організацією прозового тексту, фрагментарністю композиції.

З 1874 р. Р. відмовився від колишнього способу життя, а з 1875 до 1880 р. розпочав період божевільних мандрів Європою, Азією, Африкою. За цей час він поміняв понад тридцять професій. Іноді, щоби заробити кілька франків, йому доводилося розвантажувати кораблі чи працювати у каменоломнях на березі Середземного моря, продавати шнурівки для черевиків чи, записавшись добровольцем у голландську колоніальну армію, відправитися в Індонезію. У 1880 р. Р. подався в Африку, де спочатку очолив торгове представництво братів Барде, торгував кавою і дешевими тканинами, мускатом і зброєю. За цей час він вивчив арабську і кілька тубільних діалектів. До поетичної творчості Р. більше не повертався. Важко занедужавши в Ефіопії, у 1891 р. він повернувся на батьківщину і помер у марсельській лікарні від раку кістки. У книзі записів лікарні зазначено: "Рембо, Жан Нікола, родом із Шарлевіля, проїздом у Марселі, помер 10 листопада 1891 року, о десятій годині ранку. Діагноз: поширена карцинома". "Артюр Рембо проміняв літературу на Африку і багатство рим на слонову кістку та золото, тому що шукав не так нових матеріалів для мистецтва, як нових форм життя...", — сказав про нього російський поет М. Волошин.

Розвиток французької поезії XX ст. відбувався "під знаком вирішального впливу Рембо" (Л. Арагон). Р. синтезував та увиразнив дві найважливіші і, значною мірою, протилежні тенденції європейської поезії XIX ст.: з одного боку, романтичну спрямованість назовні, яка передбачає гостру сприйнятливість до зовнішніх вражень, до існуючих форм буття у всьому їхньому розмаїтті, а з іншого — бодлерівську загострену суб'єктивність самовираження. На думку Р., поезія є найвищою реальністю, єдиним способом самореалізації поета. Він змінив становище творчої суб'єктивності, звільнивши її від будь-яких обмежень, усталених здоровим глуздом, мораллю та релігією. Це нерідко призводило до перетворення природного світу на гротескний, фантасмагоричний, деформований художньою фантазією поета світ мистецтва.

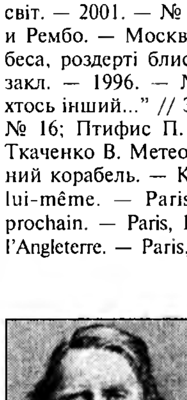
Творчість Р. справила значний вплив на поезію Ґ. Аполлінера, П. Елюара, Л. Араґона, французьких дадаїстів та сюрреалістів. На початку XX ст. творчістю Р. зацікавилися і російські футуристи (Б. Лівшиц, Д. Бурлюк, В. Маяковський). Вони побачили у ньому не лише символіста-декадента, а й поетичного новатора, однодумця, котрий тяжів до образотворчості та розкутості поетичного слова.

Творчість Р. віддавна привертала увагу українських перекладачів. Нею цікавилися Юрій Клен і В. Бобинський, який у 30-х рр. у Харкові готував окреме видання віршів поета. Окрім них, поезії Р. перекладали М. Терещенко, Г. Кочур, М. Лукаш, Д. Павличко, Г. Латник, В. Стус, М. Москаленко, Р. Осадчук та ін. Найповніше видання творів французького поета українською мовою вийшло друком у 1995 р. (упорядник і перекладач більшості творів — В. Ткаченко).

Тв.: Укр. пер. — П'яний корабель. — К., 1995. *Рос. пер.* — Ранние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. — Москва, 1981; Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. — Москва, 1982; Произведения: Поэт. произв. в стихах и прозе. — Москва, 1988.

Літ.: Антокольский П. Артюр Рембо // Пути поэтов. — Москва, 1965; Карре Ж.-М. Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо. — С.-Петербург, 1994; Корунець І. Артюр Рембо мовою Шевченка // Всесвіт. — 2001. — № 7–8; Мурашкинцева Е.Д. Верлен и Рембо. — Москва, 2001; Паламар О. "Я знаю небеса, роздерті блискавками..." // Зар. л.-ра в навч. закл. — 1996. — № 5–6; Покальчук Ю. "Я — це хтось інший..." // Зар. л.-ра в навч. закл. — 1997. — № 16; Птифис П. Артюр Рембо. — Москва, 2000; Ткаченко В. Метеор світової поезії // Рембо А. П'яний корабель. — К., 1995; Bonnefois Y. Pimbaud par lui-même. — Paris, 1961; Briet S. Rimbaud notre prochain. — Paris, 1956; Underwood V. Ph. Rimbaud et l'Angleterre. — Paris, 1976.

В. Триков



РЕ́СКІН, Джон (Ruskin, John — 8.02.1819, Лондон — 20.01.1900, Брентвуд, Ланкашир) — англійський письменник, історик і теоретик мистецтва.

Провідні проблеми й аспекти літературознавчих праць та соціально-політичних есе Р. були пов'язані із несприйняттям машинної буржуазної цивілізації, різкою критикою вікторіанського прогресу, гуманістичними шуканнями. Вперше в історії англійської естетичної думки Р. надзвичайно гостро підкреслив несумісність утилітаризму зі світом справжнього мистецтва.

Естетичні ідеї Р. і його аналіз категорії художності не можна розглядати окремо від його соціальної позиції, яка полягала у вкрай критичному ставленні до сучасного йому суспільства. В естетиці Р. синтезовано мистецтвознавчі ідеї античності, просвітництва та романтизму. На засадах цього синтезу Р. осмислював тогочасне мистецтво. Він запропонував естетичне обґрунтування багатьох художніх тенденцій в англійській літературі XIX ст. Найбільш повно Р. сформулював принципи романтичної естетики і впритул наблизився до визначення принципів реалістичної творчості. З цим пов'язаний перехідний характер естетичних поглядів Р., що полягає в еволюції від романтизму до реалізму. Не випадково з-поміж усіх письменників XIX ст. Р. найвище цінував В. Скотта, у творчості котрого на засадах романтичного методу розвивалися принципи реалістичного мистецтва. У працях Р. виявилися і ті тенденції, що характеризуватимуть літературу критичного реалізму, творчість прерафаелітів середини XIX ст. і неоромантичну школу межі XIX–XX ст.

Р. був єдиним сином заможного виноторговця Джона Джеймса Рескіна, котрий жив у Лондоні, проте дуже багато часу проводив у відрядженнях, дбаючи про інтереси своєї торгової фірми. Батьки зробили все можливе для того, щоби син здобув якомога кращу освіту. Спочатку вони навчали хлопчика вдома, потім віддали його у приватну школу, а коли настав час вирушати до Оксфорда, майбутній письменник поїхав туди разом з люблячою матір'ю. У студентські роки Р. кілька разів ставав лауреатом поетичних конкурсів, проте особливих успіхів у науках не продемонстрував, хоча змалечку багато читав, захоплювався давньою класикою, історією та романами В. Скотта. Разом з батьками Р. багато подорожував. Сферою його особливих уподобань стали архітектура та живопис. Серед художників він найвище цінував В. Тернера.

Статті Р. про мистецтво (передусім про архітектуру) почали з'являтися у періодиці, коли письменникові ще не виповнилося двадцяти років, проте по-справжньому про нього як про цікавого історика та критика мистецтва заговорили вже після виходу у світ першого тому його фундаментальної праці *"Сучасні художники"* ("Modern Painters", 1843). Другий том вийшов у 1846 р., а закінчення цього п'ятитомного мистецтвознавчого трактату з'явилося у 1860 р. Письменник задумав цю працю як слово на захист художника Тернера, самобутність і новаторський характер творчості якого не зуміла належно поцінувати і зрозуміти тогочасна критика. Проте в процесі написання трактат перетворився на систематичний виклад естетичних ідей Р. і став видатним твором художньої критики в Англії XIX ст. Ідеї Р. набули неабиякої популярності, хоча його міркування та погляди мали виразний полемічний характер. Виступаючи проти ідей консервативних критиків, він створював теорії, що ґрунтувалися на демократичному розумінні культури, хоча на деяких його заявах позначилися ідеї феодального соціалізму.

Серед праць Р. передусім варто назвати *"Сім світочів архітектури"* ("The Seven Lamps of Architecture", 1849), *"Каміння Венеції"* ("The Stones of Venice", 1851–1853), *"Прерафаелітизм"* ("Pre-Raphaelitism", 1851), *"Політична економія мистецтва"* ("The Political Economy of Art", 1857; друге розшир. вид. *"Радість навіки"* — "A Joy for Ever", 1880), *"Останньому і першому"* ("Unto This Last", 1860–1862), *"Сезам і лілеї"* ("Sesame and Lilies", 1865), *"Листи до робітників та трудівників Великобританії"* ("Fors Clavigera: Letters to the Workers and Labourers of Great Britain", 1871–1886).

Праці Р. з проблем мистецтва зміцнили його реноме як найавторитетнішого критика і знавця архітектури, живопису, літератури. Проте коло його інтересів цим не обмежувалося. Р. також ґрунтовно цікавився геологією та ботанікою. А от його особисте життя загалом не склалося. У 1848 р. письменник одружився з Еффі Чемберс Грей, але вже через шість років вони розлучилися. Важливою подією у житті Р. стало кохання до ірландки Рози Ла Туш, котра була на тридцять років молодшою від нього. Проте у 1875 р. Роза померла у віці лише двадцяти семи років. Після смерті батька у 1864 р. Р. успадкував чималі статки, а відтак зміг повністю зосередитися на улюблених справах, не переймаючись матеріальним аспектом свого існування. Р. зібрав унікальну колекцію малюнків Тернера і чудову бібліотеку. Починаючи з другої половини 50-х рр., Р. виступав з лекціями на економічну та соціальну тематику. У 1854–1858 рр. читав лекції для робітників. Останні роки життя Р. були затьмарені важкою хворобою, він постійно мешкав у власному маєтку Брентвуд, придбаному у 1871 р.

Р. звертався до творчості великих письменників і художників минувшини та сучасності, намагаючись розкрити високі ідеали краси та свободи, зрозуміти сенс буття і закономірності соціального та культурного розвитку суспільства. У *"Лекціях про мистецтво"* ("Lectures on Art", 1870) він говорив про те, що мистецтво будь-якої країни є вираженням її морального, соціального і політичного життя. У цьому вираженні і полягає сутність художньої правди. Провідну роль у естетиці Р. відіграє категорія прекрасного. Він багато писав про ідеал краси і створив особливу англійську традицію в літературі та мистецтві XIX ст., яка полягає у схилянні перед красою як вираженні вкрай критичного ставлення до капіталістичного суспільства, ворожого

до краси та мистецтва. Ідею краси, що дає відчуття щастя, Р. протиставив потворності буржуазної дійсності. Прекрасне у його трактатах означає переважно моральну силу і правду людини, котра прагне до вдосконалення і щастя, а також гармонію природних форм. Саме з такого погляду Р. критикував "мистецтво для мистецтва" та натуралізм. Натомість він боронив духовні цінності романтичного і реалістичного мистецтва. У його роздумах про психологію художньої творчості важливу роль відігравали думки про сутність уяви і фантазії. Р. розвивав концепцію про зв'язок естетичного й етичного компонентів у мистецтві. Він постійно звертав увагу на моральний аспект будь-якої сфери художньої діяльності. Мистецтво, на думку Р., може існувати і вдосконалюватися лише за умови належного рівня моральності. Досліджуючи мистецтво минулих епох, письменник намагався збагатити сучасне культурне життя уявленнями про прекрасне, які були втрачені внаслідок панування "машинної цивілізації".

Р. як письменникові та критику притаманні публіцистичний запал, ентузіазм, палке захоплення прекрасним. Його мистецтвознавчі та публіцистичні праці вирізнялися неабиякими художніми чеснотами. Він був видатним майстром англійської прози. Стиль його естетичних трактатів, есе, лекцій, статей та книг виблискує барвами порівнянь та метафор, поетичністю інтонацій, багатством лексики, мелодійністю звучання. У мистецтві слова Р. був живописцем.

Естетичні ідеї Р. справили неабиякий вплив на культурне життя Англії; вони позначилися на готичному відродженні в архітектурі, на діяльності прерафаелітів. Вплив Р. помітний у творчості багатьох англійських письменників XIX–XX ст., а його ідеї високо цінували сучасники.

Тв.: Рос. пер. — Избр. мысли: Вып. 1–3. — Москва, 1899–1904; Рёскин Д. Что и как читать // Писатели Англии о л.-ре. — Москва, 1981.

Літ.: Аникин Г. В. Эстетика Джона Рёскина и англ. л.-ра XIX века. — Москва, 1986.

Н. Михальська



РІД, Томас МАЙН (Reid, Thomas Mayne — 4.04.1818, Балліроні, Ірландія — 22.10. 1883, Лондон) — англо-американський письменник.

Батько і дід Р. були священиками. Всупереч батьковій волі Томас відмовився від традиційної для родини професії і наприкінці 30-х рр., коли йому виповнилося двадцять, подався в Америку. У Новому Світі юнак сподівався розбагатіти, проте його спонукали до мандрів і пристрасть до пригод, і прагнення побачити країну, яка на той час багатьом здавалася бастіоном ідей демократії та свободи. Життя Р. було не менш захоплюючим, аніж його книги. В Америці він спробував безліч професій: торгував, віршував, учителював у аристократичній родині, був мисливцем, репортером, редактором газети, клерком провіантної контори і навіть наглядачем на плантаціях (утім, від цієї останньої посади він відмовився, не бажаючи шмагати рабів). У 1843 р. Р. узяв участь у торговій експедиції річками Платт і Міссурі. Саме тоді він вперше побачив американський Захід, краще познайомився з життям індіанців. Восени того ж таки року, перебуваючи у Філадельфії, Р. зустрівся з Е. А. По і заприязнився з ним. Згодом, після смерті По, він захищав великого романтика від наклепницьких зазіхань критики.

У 1847 р. почалася війна США з Мексикою. Р. добровільно вступив до лав американської армії. За хоробрість він отримав звання старшого лейтенанта, а невдовзі став капітаном (згодом йому подобалося називати себе "капітаном Майн Рідом"). У вересні 1847 р., під час штурму фортеці Чапультепек, Р. був важко поранений у стегно. Він лікувався у штаті Огайо, в гостинній домівці свого приятеля, і саме тоді написав свій перший роман *"Вільні стрільці"* ("The Rifle Rangers"), що вийшов друком в Англії у 1850 р.

У 1849 р., довідавшись про бурхливі події у Європі, Р. разом із гуртом друзів залишив Америку, щоб узяти участь у баварській та угорській революціях, проте їхній корабель прибув у Ліверпуль надто пізно, коли повстання вже були придушені. Р. присвятив революційним подіям роман *"Дружина-дитина"* ("The Child Wife"), героєм якого став ірландський революціонер Мейнард. Написаний у середині 50-х рр., цей роман побачив світ уже після смерті автора, у 1885 р.

Відтак, відвідавши родину в Ірландії, Р. подався у Лондон. Тут він познайомився з аристократичною сім'єю Хайдів і невдовзі, у 1853 р., одружився з їхньою донькою Елізабет. У цей період Р. зажив слави людини екстравагантної і романтично налаштованої. Він дефілював вулицями Лондона у мексиканському костюмі, у сомбреро, а власний будинок побудував на кшталт мексиканської гасієнди. Щоправда, лондонський бомонд поставився до Р. вельми непривітно. Його республіканські переконання, глузування над самодержавною російською монархією, критика політики британського уряду дратували багатьох можновладців. Р. не вдалося заснувати у Лондоні власний журнал, редакції газет відмовлялися з ним співпрацювати.

Будучи непрактичною людиною, Р. опинився на межі банкрутства. Зрештою, у жовтні 1867 р. письменник знову вирушив до Америки. Проте й у США його чекало розчарування. Заснований Р. журнал "Вперед" ("Onward") не здобув широкого визнання і невдовзі його довелося закрити. Загострилася хвороба, викликана пораненням, і в 1870 р. він повернувся до Англії. Протягом останніх років життя письменникові довелося боротися зі злиднями та хворобами. Він помер у Лондоні у 1883 р.

Розквіт творчості Р. припадає на 1850–60 рр. Саме у цей період він написав свої найвідоміші романи: *"Білий вождь"* ("The White Chief", 1855), *"Квартеронка"* ("The Quadroon", 1856), *"Оцеола"*, *"Вершник без голови"* ("The Headless Horseman", 1865). Р. плідно продовжив традиції Д. Дефо та Дж.Ф. Купера, поєднуючи у своїй творчості риси роману мандрів і пригодницького роману. Письменник прагнув синтезувати у своїх романах розважальні та повчальні елементи. У тогочасній Великобританії, яка була могутньою колоніальною і морською державою, велику популярність здобули книги про життя Африки, Індії, Америки. То був період географічних відкриттів та експедицій, результатами яких завжди жваво цікавився Р. Зрештою, життя самого Р. — невтомного мандрівника — стало цінним матеріалом для його творчості. Особисті спостереження письменник доповнював відомостями, запозиченими з документальних джерел, відтак бездоганність його описів флори та фауни екзотичних країн визнавали навіть географи.

Описи природи відіграють у романах Р. особливу роль. Письменник нерідко робить перерву у найнапруженішу мить розповіді, щоби розказати про невідому європейському читачеві тварину або рослину. Взаємини людини зі світом природи, пізнання цього світу та боротьба з ним під пером Р. набуває рис захопливої пригоди, стає важливою ланкою у розвитку сюжету (варто згадати хоча б епізод урятування Віргінії від алігатора в *"Оцеолі"* чи втечу Луїзи та Моріса від диких мустангів у *"Вершнику без голови"*). Іноді Р. взагалі відмовляється від традиційної романної інтриги, висуваючи на передній план суто просвітницькі завдання. Так, зміст невеликої дилогії *"Полювання на рослин"* ("The Plant Hunters", 1857) та *"Скелелази"* ("The Cliff Climbers", 1864) складають епізоди, у яких ідеться про знайомство двох мандрівників Каспара і Карла з багатою флорою та фауною Індії. Разом з героями читач дізнається про особливості поведінки екзотичних тварин: биків чоурі, гірського цапа, губатого ведмедя, про властивості соку пальміри чи горіха поуні.

У романах Р. провідну роль відіграють не характери, а події. Його герої потерпають від зрадливої долі, потрапляють у залежність від випадкового збігу обставин, змушені долати несподівані перешкоди. Персонажі Р. є доволі умовними, вони не наділені глибокими психологічними характеристиками. Позитивні герої вирізняються винятковою шляхетністю, вони здатні бути відданими друзями і палкими коханцями, і їхня приваблива зовнішність є віддзеркаленням їхньої внутрішньої сутності. Натомість їхні антагоністи — люди ниці, підлі, зажерливі, а нерідко ще й бридкі зовні. Проте саме герої, створені Р., стали запорукою популярності його романів. Незламні у злигоднях, мужні та справедливі, вони завжди прагнуть до перемоги добра над злом і покликані стати життєвим прикладом для юних читачів Р.

Своєрідність пригодницького роману Р. полягає в тому, що гостросюжетність письменник поєднує з важливими проблемами сучасності. Так, у *"Квартеронці"* головною перешкодою на шляху героїв до щастя стає рабство Аврори. Автор, вдаючись до яскравих деталей, обґрунтував думку про ганебність і антигуманність рабства. Читач стає свідком жорстоких тортур, яких зазнають невільники, переслідування рабів-утікачів за допомогою спеціально натренованих собак, продажу рабів з аукціону. Лише несподіваний збіг обставин, своєчасна допомога закоханого в Аврору Едварда та її колишньої господині Ежені Безансон рятують героїню від зазіхань підступного негідника Домініка Гайара, котрий купив її на аукціоні. Р. не був активним прихильником аболіціонізму, вважаючи, що рух за скасування рабства в Америці призводить лише до посилення ворожнечі між Північчю та Півднем, проте картина рабства, створена у *"Квартеронці"*, пафос обурення письменника дає підстави зарахувати цей роман до творів аболіціоністської літератури, поряд із "Хатиною дядька Тома" Г. Бічер-Стоу.

В *"Оцеолі, вождi семінолів"* ("Oceola, the Seminole", 1858) Р. аналізує проблеми американської політики у ставленні до індіанців, перегукуючись, таким чином, з пенталогією про Шкіряну Панчоху Купера. Сюжет *"Оцеоли"* пов'язаний з історичними подіями 30-х рр. XIX ст., коли американський уряд ужив заходів для остаточного викорінення індіанського племені семінолів з території Флориди, що призвело до війни із семінолами. У романі розповідь про ці події ведеться від імені сина плантатора Джорджа Рендольфа. Після закінчення військового училища у Вест-Пойнті він змушений брати участь у війні з індіанцями, проте дії "блідолицих загарбників" обурюють героя. Рендольф, як і сам Р., симпатизує семінолам. Не випадково прибічники дій американського уряду — агент Томпсон, ад'ютант Скотт, молодий плантатор Рінтгольд та його друзі Спенс і Вільямс — змальовані у вкрай негативних барвах.

Одним із найяскравіших образів роману є вождь племені семінолів Оцеола. Автор щиро захоплюється своїм героєм, підкреслюючи його шляхетність, мужність, безкорисливість, відданість рідному народові. Р., без сумніву, ідеалізує історичну постать Оцеоли: у вождя витончені манери, патетична мова, він ладен ризикувати життям, щоби прийти на допомогу своєму білому другові Джорджу Рендольфу. Таке трактування образу пояснюється намаганням письменника спростувати наклепницьку писанину американської преси, спрямовану проти індіанців та їхніх вождів. Захоплений американцями у полон, Оцеола помирає у неволі, але союз сестри Оцеоли Марії і Джорджа Рендольфа наприкінці роману символізує мрію Р. про об'єднання всіх людей, незалежно від їхнього расового походження.

Тип пригодницького роману, створений Р., набув розвитку у творчості Брет Гарта, Р.Л. Стівенсона, Г.Р. Хаггарда, Дж. Конрада. Р. можна також вважати одним із фундаторів детективного жанру. Його роман *"Вершник без голови"*, поряд із новелами По, справив помітний вплив на творчість В. Коллінза та А. Конан Дойля. Дія роману відбувається у Техасі, після закінчення війни США з Мексикою. Письменник відтворює тривожну атмосферу повоєнного Техасу (території, через яку вибухнула війна), недовірливе ставлення людей одне до одного. Конфлікт ґрунтується на суперництві двох героїв — Моріса-мустангера і капітана Кассія Колхауна, закоханих у доньку плантатора, красуню Луїзу Пойндекстер. Як і в інших творах Р., це конфлікт шляхетності і підлості, добра і зла. Кассій — ницний і підступний, натомість Моріс — щирий, безкорисливий і хоробрий. Зав'язкою карколомного сюжету стає криваве вбивство Генрі Пойндекстера, брата Луїзи. У скоєнні цього злочину підозрюють Моріса, але його відданий друг — старий мисливець Зебулон Стамп — ретельно розслідує цю справу і, врешті, викриває справжнього вбивцю — Кассія Колхауна. Автор постійно тримає читача у напруженні. Поступово перед нашими очима з'являються нові докази, і ми разом з героями роману просуваємося до розкриття таємниці загадкового вершника без голови. Створюючи гостросюжетну розповідь, Р., проте, не забував і про свої освітні завдання. Перед читачами постає широка панорама прерії, автор розповідає про норови її мешканців: диких мустангів, койотів, грифів, створює вражаючу картину смерті.

Романи 70—80-х рр. вирізняються домінуванням авантюрних мотивів: *"Смертельний постріл"* ("The Death Shot", 1873), *"Сигнал біди"* ("The Flag of Distress", 1876), *"Загублена гора"* ("The Lost Mountain", 1883). З-поміж пізніх творів Р. слід виокремити роман *"Напівкровка"* ("The Half Blood", 1875), у якому знову звучать мотиви боротьби індіанських племен.

Українською мовою окремі твори Р. переклали М. Дмитренко і В. Митрофанов.

Тв.: *Укр. пер.* — Морське вовченя, або Подорож у темряві. — К., 1958; Вершник без голови. — К., 2001. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 12 т. — Минск, 1991.

Літ.: Steele J. Captain Mayne Reid. — Boston, 1978.

Н. Соколова



РІЛЬКЕ, Райнер Марія (Rilke, Rainer Maria — 4.12. 1875, Прага — 29.12. 1926, Монтре, Швейцарія) — австрійський письменник.

Р. народився у Празі і був єдиною дитиною у батьків. За шість днів до Різдва його охрестили і назвали Рене Карлом Вільгельмом Йоганном Йозефом Марія. Походив із небагатої чиновницької родини: батько спочатку був унтер-офіцером артилерії, а після виходу у відставку став службовцем залізничної компанії. Мати, Софі Рільке, мала літературні здібності (у 1899 р. вона опублікувала хроніку власного життя в афоризмах — "Ефемериди"), постійно нарікала на змарноване у шлюбі життя і мріяла про аристократизм. Вона плекала в синові прагнення стати поетом, вважаючи літературну славу одним із способів потрапити до вищого світу. Образ матері часто з'являється у творчості Р., натомість про батька поет майже не згадує. У вірші *"Весілля в Кані Галілейській"* поет здійснює проекцію відомого євангельського сюжету на власну біографію: Діва Марія марнотним проханням перетворити воду на вино спонукала сина стати на шлях чудотворення і, таким чином, несамохіть заклала у його життя "модель Голгофи".

У 1884 р. батьки Р. розлучилися, 9-річного Рене суд залишив матері, котра, втім, невдовзі віддала його на виховання родичам. З 1882 до 1886 р. майбутній поет відвідував школу, а у 1886—1891 рр. перебував у закритому військовому навчальному закладі (не тому, що мріяв про офіцерську кар'єру, а через брак коштів на гімназію). Проте життя там було не таким драматичним, як про це свідчать пізніші розповіді. Р. був одним із найкращих учнів, йому дозволяли писати вірші і навіть декламувати їх перед класом. Але незабаром Р. комісували за станом здоров'я й у 1891 р. він опинився у Торговій академії Лінца (дядько з батькового боку хотів, щоби небіж успадкував його справу). Той самий дядько Ярослав платив Рене стипендію, коли юнак у 1892—1895 рр. готувався як "приватист" до вступу в університет. У 1895—1896 рр. Р.

вивчав історію мистецтва, літератури, право і філософію у Празькому університеті. Тоді ж юнак закохався у Валерію Давид-Ронфельд, котра фінансувала його перші поетичні кроки, а також познайомила Р. зі своїм дядьком, відомим чеським поетом Юліусом Зейєром, котрий у 1882 р. переклав чеською мовою "Слово о полку Ігоревім".

У 1894 р. побачила світ перша збірка Р. *"Життя і пісні"* ("Leben und Lieder") — від усього накладу цієї книжечки дотепер збереглося лише 7 примірників. У 1895 р. вийшли друком дві збірки: *"Wegwarten"* (з підзаголовком *"Пісні, подаровані народові"*) та *"Дари ларам"* ("Larenopfer"). У цих книгах достеменно відтворюються празькі реалії, персонажі історії та культури цього стародавнього міста. У ранній творчості Р. дослідники вирізняють принаймні кілька поетичних типів: описовий вірш; імпресіоністська замальовка; неоромантичні декларації почуттів; натуралістичний тенденційний вірш; змішана форма, коли натуралістична тема поєднується з неоромантичною технікою. Характерною є також спроба писати соціально заангажовані вірші, проте незнання реалій нерідко зводить ці зусилля нанівець. Дуже багато алітерацій, енжамбеманів, не завжди мотивоване (суто для оригінальності римування) використання чеських слів.

Замолоду Р. дуже захоплювався творчістю Д. фон Лілієнкрона, вбачаючи у ньому уособлення ідеалу "поета і воїна", і навіть засудив у віршах пацифістський роман Б. фон Зуттнер "Геть зброю!". У 90-х рр. Р. видавав два літературні журнали (побачили світ кілька номерів), брав активну участь у діяльності празьких мистецьких об'єднань "Конкордія" і "Союз образотворчих художників". Разом з Б. Рідльберґом Р. організував ще одну творчу спілку, яка, за задумом засновників, повинна була взяти гору над конкурентами, — "Союз сучасних". У 1896 р. Р. від'їхав, а точніше — втік у Мюнхен. До втечі поета спонукали проблеми як екзистенційного, так і естетичного характеру. Празький варіант німецької мови Р. сприймав як своєрідну "колективну ідіому", що завмерла у стагнації (Ф. Кафка, приміром, писав чистою, жорсткою, майже абстрактною мовою). Р. не влаштовував такий шлях; його постійно непокоїла тема зубожіння, бідності мови — він, зрештою, навіть писати міг тільки там, де німецька мова не спримітизовувалася повсякденним вживанням. Р. зізнавався, що відчуває себе новачком у німецькій мові, він часто зазирав до етимологічних словників, полюбляв знаходити там рідкісні слова, що вийшли з поточного мовлення.

Кінець 90-х рр. — це також період створення драматичних творів Р., які, втім, не здобули визнання (*"Ранні заморозки"* — "Im Frühfrost", 1897; *"Поза сучасністю"* — "Ohne Gegenwart", 1898 й ін.). У 1899 та 1900 рр. поет двічі відвідав Росію й Україну. Ці подорожі мали для нього неабияке значення. У 1897 р. він познайомився з Лу Андреас-Саломе, котра народилася у Петербурзі і чимало розповідала поетові про Росію. Слід зазначити: те, що Р. називав своїм "російським досвідом", "основою переживання та сприймання світу", ґрунтувалося не тільки на його власне російських, а й значною мірою і на українських враженнях. Росія й Україна були для нього однією "святою Руссю", одним світом, сприйнятим у різкому контрасті з буржуазною Європою. Р. захоплювала релігійність селянства, його вразило святкування Великодня у Москві та Трійці у Києві. Проте він ідеалізував патріархальність російського народу, і гармонійна трійця "цар — дворянин — селянин" була цілковитою утопією з його боку. Будь-які відхилення від цього ілюзорного іміджу Р. сприймав вкрай негативно. Зокрема, у 1907 р. на Капрі поет познайомився з Максимом Горьким. Це знайомство неприємно вразило Р. — Горькому, на думку австрійського поета, бракувало "російськості", новий знайомий видався Р. зіпсованим західною славою і "міжнародним соціалізмом".

Збірка *"Книга годин"* ("Das Stundenbuch", 1899) постала на ґрунті "російських" вражень. Ця книга написана від імені православного ченця, і Бог у цих віршах — це Бог православного селянина. Прозові *"Розповіді про Господа всеблагого"* ("Geschichten vom lieben Gott") є варіаціями на студії Р. руської історії та літератури. У *"Книзі картин"* ("Das Buch der Bilder", 1902–1906) також трапляються ремінісценції з руської історії та билин. Р. написав 8 віршів російською мовою (щоправда, у цих опусах не бракує граматичних помилок). Крім того, він листувався з М. Цвєтаєвою (і присвятив їй елегію, на яку поетеса відповіла посмертним віршем "Новорічне") та Б. Пастернаком. Цвєтаєва писала, що зустріла у своєму житті лише двох "рівносущих" їй людей: Р. і Пастернака. На ґрунті зацікавлення Р. українським фольклором постали оповідання *"Як старий Тимофій співав помираючи"* та *"Пісня про Правду"*, де виведені образи українських народних співців і висловлені заповітні думки про особливу роль — роль поетичного слова.

У 1900 р. Р. приєднався до колонії художників у Ворпсведе під Бременом, де познайомився зі своєю майбутньою дружиною, скульпторкою Кларою Вестґоф. У 1901 р. поет одружився з нею, і того ж таки року у них народилася донька Рут. Але через рік цей шлюб розпався. Р. не міг знайти роботи, а тому, коли видавець серії "Мистецтво" Р. Мутер замовив йому монографію про О. Родена, поет вирушив у Париж. Р. працював секретарем славетного скульптора, котрий справив на нього величезний вплив: суворість форми, предметність, "речевість",

виразність його пластичних творів (Р. у своєму есе не раз згадує про паралелі між пластичними і словесним мистецтвами) спонукали поета переглянути власні естетичні критерії, допомогли перейти від містичної суб'єктивності до об'єктивності "предметної поезії", "віршів про речі".

У 1903 р. побачила світ замовлена монографія про Родена ("Worpswede — Auguste Rodin"). У 1903—1904 рр. поет жив в Італії та Швеції. У 1904 р. вийшов друком перший варіант *"Пісні про кохання і смерть корнета Отто Рільке"*; у 1906 р. вийшла друга й остаточна редакція цього, либонь, найпопулярнішого твору поета (250 тисяч примірників уже за життя Р., екранізація) — *"Пісня про кохання та смерть корнета Крістофа Рільке"* ("Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke"). Герой цієї невеликої поеми у прозі під час походу постійно думає про свою матір, намагаючись також побесідувати на цю тему зі своїми військовими товаришами. Корнет призначений прапороносцем, і він пише про це у листі додому. Військо зупиняється на нічліг у замку, і його господині, графині, вдається звабити прапороносця. Вночі спалахує пожежа, замок атакують вороги. Корнет зі своїм знаменом кидається у вир битви, і йому здається, що навколо нього сади, а п'ятнадцять кривих турецьких шабель над його головою — "веселе мистецтво води" (eine lachende Wasserkunst), тобто водограй — улюблений, як і сад, образ Р., що мав для поета стратегічно важливе (якщо не універсальне) значення.

У 1907 р. вийшла збірка *"Нові вірші"* ("Neue Gedichte"), яка засвідчила початок нового — порівняно із *"Книгою годин"* і *"Книгою картин"* — періоду в творчості Р. До *"Книги годин"* поезія Р. ще значною мірою залишалася епігонською, найчастіше вживаним словом була "туга" ("Sehnsucht"). У *"Книзі годин"* відчувається намагання поета створити оригінальний світогляд, чи, можливо, навіть якусь індивідуальну ерзацрелігію. (Недарма ж у *"Дуїнезьких елегіях"* і *"Сонетах до Орфея"* деякі читачі згодом вбачатимуть поетичний виклад нового вчення). Але, по суті, містицизм *"Книги годин"* слугує лише приводом для нового ліричного жесту. "Бог", до якого звертається поет, є істотою вельми протеїстичною, його так само важко окреслити певною дефініцією, як і ангела *"Дуїнезьких елегій"*. Він і "штормовий вітер", і "недобудована катедра", і "пташеня, що випало з гнізда", і "м'яч, яким кидають під час свята".

У *"Нових віршах"* Р. застосовує форму т. зв. "вірша-речі" ("Ding-Gedicht"), поетичний принцип якої сформувався на ґрунті образотворчих мистецтв, коли стабільність, предметність образу виступає одним із провідних критеріїв на противагу до нічим не обмеженого мовного потоку. Зрештою, це і мав на увазі поет, коли у вірші *"Той, що читає"* зауважив:

Коли від книги очі відведу я, —
як рідне й знане, все навкруг сприйму,
бо й зовні — те, що у мені існує:
і тут, і там немає меж всьому.
Я мушу глибше задивлятись в тьму,
щоб до речей свій зір припасувати
і явищ сутню простоту впізнати.
Земля сама себе переросла
і прагне небо поглядом обняти,
де перша зірка — як віконце хати,
що світиться самотньо край села.

(Тут і далі пер. М. Бажана)

Враховуючи досвід Родена, а згодом і П. Сезанна, Р. вбачає головний об'єкт поетичної творчості у чітко окресленому предметі. Таким чином моделюються не лише неживі предмети, а й, приміром, тварини: пантера, фламінго, лебідь (а також і люди — жебрак, танцівниця тощо). Проте найкраще Р. вдалося змалювати єдинорога — фантастичну істоту, для матеріалізації якої необхідні срібне дзеркало і незаймана дівчина. Сам поет визначав таку поезію як певну матеріальність, "відібрану" у часу і віддану просторові. У *"Нових віршах"* трапляються також тексти, які можна інтерпретувати як спробу "деконструкції" старих міфів — у цьому Р., безперечно, перегукується з Ф. Кафкою. Ось, приміром, мотив "блудного сина": Р. відходить від традиційної парадигми і пропонує нам апологію саме покидання домівки, а не повернення (подібні трактування є у Р. Вальзера чи Г. Гессе). У прозовій інтерпретації *("Нотатки Мальте Лаурідса Брігге")* блудний син — це той, хто не хотів, щоб його любили. Р., як поет "антивладання", примушує свого героя залишити домівку. Потім він, щоправда, повертається, але тільки для того, щоб іще раз воскресити у пам'яті дитинство. У вірші *"Острів сирен"* ("Insel der Sirenen", 1907) головного героя просять розповісти про острів сирен та про небезпеки, якими сповнена зустріч із цими істотами (імені Одіссея у цій поезії не згадується, але з контексту зрозуміло, що протагоніст — саме він). Герой відповідає, що нічого про це не знає, що справжню небезпеку становить не шалене ревіння сирен, а тиша, яка охоплює Всесвіт і шумить у вухах так, наче іншою її подобою є спів, якому ніщо не може стати на заваді (пор. фрагмент "Мовчання сирен" Кафки, написаний у 1917 р.: Одіссей у ту мить, коли його корабель проплював повз скелі, зауважив, що сирени мовчали).

У 1908—1909 рр. Р. жив на острові Капрі та у Франції, мандрував по Австрії та Німеччині, переклав німецькою сонети Е. Баррет-Браунінг, видав збірку *"Ранні вірші"* ("Die Frühen Gedichte"), а також *"Реквієм"* ("Requiem"), де вже фокусується тематика, започаткована у вірші *"Орфей. Евридіка. Гермес"* і продовжена згодом у *"Дуїнезьких елегіях"* та *"Сонетах до Орфея"*:

Не бійсь, якщо тебе зачеплять вмерлі,
ті інші вмерли, котрі до кінця
все витримали. (Що назвать кінцем?).
Ти, як належить, глянь на них спокійно
і не лякайся, що жалоба наша
тебе обтяжить, впавши їм у вічі.
Значні слова, з часів, коли діла
були іще видимі, — не для нас.
Нам не здолати. Встояти — та й годі.

Наприкінці першого десятиліття XX ст. Р. опублікував свій єдиний роман — *"Нотатки Мальте Лаурідса Брігге"* ("Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", 1910). Для німецькомовної літератури ця книга має епохальне значення, будучи одним із перших описів специфічно сучасної екзистенційної проблематики. Це роман-щоденник, який, без сумніву, має автобіографічний характер і написаний у формі спогадів данського поета М.Л. Брігге. Крім того, у творі яскраво висвітлюється тема страху і неприкаяності людини у сучасному мегаполісі: для Мальте Париж — це не "свято, яке завжди з тобою"; це місто жебраків, хворих, вигнанців; до Лувру герой навідується не так для того, щоби милуватися мистецтвом, як для того, щоби погрітися. Ще один важливий аспект роману — проблематика смерті, мотив "перетворення": для деяких персонажів *"Нотаток"* модуси минувшини, будучини і сучасності збігаються, а смерть є лише моментом переходу.

Роман започаткував період важкої творчої кризи, з якою Р. боротиметься упродовж дванадцяти років. Знаменно, що початок його кризи збігається у часі з експресіоністським "проривом", і чимало дослідників розмірковували над питанням, чому Р., опинившись у такій критичній ситуації, не скористався цим "проривом" і не пристав до нової "перспективної" генерації. Вочевидь, 35-річний поет надто глибоко занурився у власні переживання, щоби перейматися ще й проблемами експресіоністів, які були на десять років молодшими від нього. Щоправда, Р. захоплено привітав перші публікації Ф. Верфеля, проте загалом його оцінка нової генерації літераторів була вельми стриманою. Р. не міг погодитися зі спрямованою на деструкцію поетичної форми програмою експресіоністів, навіть незважаючи на певні суголосні моменти у визначенні деяких естетичних завдань (зокрема, з Ґ. Траклем).

Подібна амбівалентність спостерігається й у ставленні Р. до новітнього малярства: після Сезанна живопис для нього практично завершується; раннього П. Пікассо він іще якось сприймав (про це свідчать, зокрема, фрагменти п'ятої дуїнезької елегії), але далі його розумінню настає край. Після Першої світової війни єдиним літератором, з яким Р. відчував духовну спорідненість, був Поль Бадері — їх обох живила стихія французького символізму. Таким чином, не слід уважати, що Р. просто втратив слушний момент для приєднання до модної течії. Те, що зробив Р. у німецькій поезії *"Дуїнезькими елегіями"* та *"Сонетами до Орфея"* — саме у той час, коли експресіоністи вже зійшли зі сцени, — важить більше, ніж внесок його молодших колег. Глухий кут, у якому опинився Р., був обумовлений усвідомленням того, що "поезія відчуття" у конвенціональному значенні, як і "предметний вірш-річ" у його власному випадку, вичерпали себе.

У циклі *"Дуїнезькі елегії"* ("Duineser Elegien") поет здійснив спробу висловити "невимовне", вийти за межі "словесного ландшафту" (ідея, безумовно, утопічна, як і мрії про "абсолютний вірш"), створити власну міфологію. Першу елегію Р. написав у січні 1912 р., гостюючи у замку Дуїно, що належав княгині Марії Турн-унд-Таконс (вона перекладала елегії італійською мовою), а останню, десяту, поет закінчив у лютому 1922 р. Незважаючи на значну тривалість написання, концепція циклу не змінювалася. В елегіях порушуються вічні проблеми: буття, смерть, кохання, творчість. Провідна теза Р.: буття не обмежується життям, його неодмінним складником є також смерть, причому навіть не власне смерть (вона ж бо — лише перехід), а "буття у смерті". З урахуванням такої візії світу природними видаються, по-перше, елегійна тональність поетичного циклу (без огляду на жанрову природу; жанр у цьому випадку радше виступає не літературознавчою, а світоглядною категорією); по-друге, константний характер мотиву переходу, перетворення. Біда людини і її провина полягають у тому, що вона не лише не живе своїм життям, а й помирає не своєю смертю, поступаючись з цього погляду і перед тваринами, і перед деревами. Ми живемо у "калькульованому", "витлумаченому" світі, з фіксованими датами початку та кінця, з фіксованими іменами — у цьому наша біда. Думка про смерть блокує людині вихід у "відкрите", заважає їй зрозуміти, що ця межа не є непроникною.

Натомість ангели, ідеальні істоти, що уособлюють верховність абсолюту (існує безліч точок зору на природу цих персонажів: космічна реальність; демонстрація людині нездійсненності її бажань; ідея творчого божественного споглядання; образ трансценденції; образ чистого буття; абсолютний поет), такої диференціації не визнають. Мертві іноді навідуються на наші терени, хоча їм це загалом не потрібно, адже жодної нової інформації ми їм повідомити не можемо. Проте їхня присутність є необхідною для нас, позаяк вона розширює наш простір, а відтак — і свідомість. Кричущою помилкою живих є намагання воскресити мертвих, повернути їх до життя. Думка ця, без сумніву, має антихристиянський характер, але Р. вважав, що хрис-

тиянство завдає людям шкоди тим, що упосліджує смерть ("долаючи" її) і дискредитує страждання, незважаючи на те, що вони сприяють перетворенню, перевтіленню, а тому варті схвальної оцінки.

Либонь, найулюбленіший герой Р. — Орфей — сходить в Аїд за своєю коханою Евридікою, яку йому, однак, не судилося вивести зі світу тіней. І не тільки тому, що він, незважаючи на заборону, озирнувся позад себе, а й тому (знову "деконструкція"!), що наполягає на володінні, хоча завданням поета є славити землю, сприяючи її перетворенню, а не повертати до життя покійних:

Така кохана, — то її ця ліра
оплакала за плакальниць усіх,
аж світ на плач суцільний обернувся,
де знову все було: і ліс, і діл,
і шлях, і поле, і ріка, і звір;
але й в плачливому отому світі
так само, як над іншою землею,
і сонце йшло, й зоріло тихо небо,
плачливе небо в скривлених зірках, —
така Кохана.

Тепер вона ступає поруч Бога,
хоч довгий саван заважає йти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.
Вона неначе стала при надії,
не думала й про мужа, що простує
попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.
Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.
Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввібрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути її.

("Орфей, Еврідіка, Гермес")

В елегіях Р. "закохані" перебувають ближче до "відкритого", аніж "звичайні люди", проте й вони зазнають поразки, бо, наполягаючи на володінні, заступають одне одному світло. Пафос *"Дуїнезьких елегій"* ґрунтується на переконанні: людина, яку Р. мислить винятково в іпостасі творця, повинна "вознести" землю (саме тому в циклі таку важливу роль відіграють образи веж, пілонів — взагалі конструкцій, що виконують функції переходу, з'єднання або підтримки), наблизити її до "ангела", продемонструвавши йому свої можливості. Світ "земний" — і тут елегійна стихія зазвичай змінюється сатиричним нуртом — Р. змальовує як царину, де панують марнота і даремні зусилля: максимумом потенцій цього світу є доведене до віртуозності лицедійство. Людина, перебуваючи у некстатичному стані, у подобі "створіння"-маріонетки, неспроможна генерувати жодної інформації, відтак ангел, що мав намір гратися з нею, грається — "поза нею" — з "лялькою", тобто необмежена свідомість радше матиме справу з цілковитою відсутністю свідомості, аніж з якимсь її напівфабрикатом. Життя — це невпинне "проминання", процес життя відбувається під знаком "прощання".

Р. був переконаний у тому, що межі "зовнішнього" життя постійно звужуються, воно зазнає перманентної редукції; поет переносить акцент на "внутрішнє" життя, куди, на його думку, втікає світ, адже "внутрішній простір" набагато ширший від "зовнішнього". І безглуздо вимагати від поезії "суми технології", інструкцій, "керівництва до дії" у такій складній царині — тим паче, що йдеться про речі "невимовні". Р. лише натякає на "трансфізичну" реальність, не окреслюючи точних параметрів цієї сфери. У десятій елегії поет описує "Країну скарг" ("Klage-Land") — перший етап переходу, територію, яка ще пов'язана зі світом живих. Те, що відбуватиметься далі, поет не уточнює, обмежившись змалюванням гірського ландшафту, де зникає головний герой.

Багато спільного з *"Дуїнезькими елегіями"* мають *"Сонети до Орфея"* ("Die Sonnette an Orpheus"), написані у лютому 1922 р. У сонетах поет аналізує подібну проблематику, з'ясовуючи і витлумачуючи багато незрозумілих моментів. Від елегій цей цикл відрізняється вільнішою і невимушенішою інтонацією. Це пояснюється, по-перше, вдалим завершенням багаторічної праці, а по-друге, — зміною адресата: тепер поет звертається вже не до міфічного ангела, а до свого давнього доброго знайомого — Орфея. Завданням цього легендарного співця, як і ліричного суб'єкта елегій, залишається культивування перетворень, "перевтілень", творення цінностей потойбіч тривимірного простору, перекшталтування "видимого" у "невидиме":

Господь спромігся. Але як же нам
пройти в той світ крізь струн вузенькі ґрати?
Там, де розхрестям серця дух розп'ято,
вже не стоїть для Аполлона храм.

Спів — не жадання, вчив ти повсякчас.
Шлях досягань — то не його дорога.
Спів — то буття, таке легке для Бога.
Коли ж ми є? Коли вже і до нас

він зволить землю й зорі навернути?
Юначе, це не те, що ти хотів,
як криком рвав уста. Зумій забути —

все, що співав. Був марний порив твій.
Бо іншим духом повен справжній спів.
Це дух в ніщо. Дух в Бозі. Вітровій.

(III, пер. В. Стуса)

Під час Першої світової війни паризька квартира Р. була пограбована. Сам він у 1916 р. служив у Військовому архіві Відня, а потім поета комісували. Після війни Р. мешкав у різних країнах:

Німеччині, Франції, Швейцарії, Італії. Займався перекладами: ще в 1914 р. переклав "Повернення блудного сина" А. Жіда, поезію П. Валері (1925), окремі вірші Мікеланджело. Що ж до його власної творчості, то наприкінці життя доволі значну кількість віршів Р. написав французькою мовою. Поет помер 29 грудня 1926 р. від рідкісної форми лейкемії. Похорон відбувся 2 січня 1927 р. Згідно із духівницею, його поховали у долині Рони неподалік від замку Мюзот.

Вперше в Україні книга поезій Р. у перекладах М. Бажана з'явилася у 1974 р. Українського читача з творчістю Р. знайомили також М. Йогансен, О. Бургардт, Л. Первомайський, І. Качуровський, Б. Кравців, В. Стус, М. Москаленко, О. Жупанський, Ю. Бедрик та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Сучасність. — 1961. — № 4, 1962. — № 12, 1964. — № 10, 1994. — № 6, 2002. — № 4; [Поезії] // Всесвіт. — 1966. — № 4, 1968. — № 2, 1973. — № 10, 1991. — № 1; Дума про кохання і смерть корнета Крістофера Рільке // Всесвіт. — 1973. — № 10; Поезії. — К., 1974; Думки про мистецтво і поезію: Збірник. — К., 1986; [Вірші] // Двадцять австр. поетів XX ст. — К., 1998; [Сонети до Орфея. Дуїнянські елегії. Із поет. збірок різних років] // Стус В. Твори: У 4 т. 6 кн. — Львів, 1998. — Т. 5 (додатк.). *Рос. пер.* — Записки Мальте Лауридс Бригге: Роман. Новеллы. Стихотв. в прозе. Письма. — Москва, 1988; Письма 1926 года. — Москва, 1990; Небесная арка: М. Цветаева и Р.М. Рильке. — С.-Петербург, 1992; Собр. стихотворений. — С.-Петербург, 1995; Соч.: В 3 т. — Харьков-Москва, 2000; Проза. — Москва, 2001; Флорентийский дневник. — Москва, 2001; Прикосновение. Сонеты к Орфею. Из поздних стихотворений. — Москва, 2003.

Літ.: Адмони В. Поэзия Р.М. Рильке // Вопр. л.-ры. — 1962. — № 12; Березина А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке. — Ленинград, 1985; Карельский А. Жалоба и хвала // От героя к человеку. — Москва, 1990; Кравченко Л. Ліричний герой Р.М. Рільке: До проблеми суб'єктивного синкретизму // СіЧ. — 2004. — № 5; Кравченко Л. Р.М. Рільке і В. Стус: Особливості поетики // СіЧ. — 2003. — № 9; Лисенко І. Р.М. Рільке і Україна // Рад. літ.-во. — 1989. — № 5; Наливайко Д. Істина й таємниця мистецтва // Рільке Р.М. Думки про мистецтво і поезію: Збірник. — К., 1986; Наливайко Д. В пошуках єдності зі світом і людьми // Всесвіт. — 1973. — № 10; Наливайко Д. Шлях до Бога: Рільке. "Книга годин" // Всесв. л.-ра і культура. — 2000. — № 12; Орлова О.В. "Так співати вміє лише Орфей!" Райнер Марія Рільке // Зар. л.-ра в навч. закладах. — 1997. — №11; Орлова О.В. Повернути "забуті обличчя речей" // Вікно в світ. — 1998. — №3; Попов О. Майстер високої самотности // Сучасність. — 1994. — № 7–8; Стус В. "Ну, а тепер — Рільке" // Всесвіт. — 1991. — № 1; Хольтхузен Г.Э. Райнер Мария Рильке, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций). — Челябинск, 1998; Юсін А. Інтерв'ю, якого не було. — К., 1984; Buddeberg E. Reiner Maria Rilke. Eine innere Biographie. — Stuttgart, 1955; Eppelsheimer R. Rilkes literarische Landschaft. — Stuttgart, 1975; Fürst N. Rilke in seiner Zeit. — Frankfurt a. M., 1976; Kreutz H. Rilkes Duineser Elegien. — München, 1950; Kunisch H. Reiner Maria Rilke. Dasein und Dichtung. — Berlin, 1975; Ritzer W. Reiner Maria Rilke. Bibliographie. — Wien, 1951; Schnack I. Reiner Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Bd. 1–2. — Frankfurt a. M., 1975; Simenauer E. Reiner Maria Rilke. Legende und Mythos. — Bern–Frankfurt a. M., 1953.

В. Никифоров



РІСА́ЛЬ-І-АЛО́НСО, Хосе (Rizal y Alonso, Jose; повне прізвище — Рісаль Меркадо-і-Алонсо, Хосе — 19.06. 1861, Каламба, пров. Лагуна — 30.12.1896, Маніла) — філіппінський іспаномовний письменник.

Р.-і-А. народився у багатодітній сім'ї заможного філіппінського орендатора Франсіско Меркадо-і-Рісаля. Ще змалку Р.-і-А. проявив надзвичайну обдарованість, особливо у царині мистецтва. Вже в п'ять років він вільно читав книги іспанською мовою, майстерно малював, ліпив фігурки із глини. Від матері — Теодори — жінки високоосвіченої, поетеси, математика, він перейняв схильність до занять наукою та літературою.

Початкову освіту Р.-і-А. здобув у старовинній єзуїтській колегії "Муніципальний Атенеум" у Манілі, яку закінчив в 1872 р. Вже на роки навчання в колегії припадають перші літературні спроби: він писав п'єси і поеми іспанською та рідною тагальською мовами, а також наукові трактати. У 1877 р. Р.-і-А. вступив у найдавніший філіппінський університет Св. Фоми. Навчання в університеті поєднував з літературною діяльністю. У його тогочасних віршах звучать національно-патріотичні мотиви. Найвідомішим з-поміж них є *"До філіппінської молоді"*, у якому поет оспівує молоде покоління, як "надію вітчизни милої". Виразний патріотичний пафос ранньої лірики Р.-і-А. приніс поетові не лише славу, а й привернув увагу таємної поліції. За вірші та п'єси, спрямовані проти іспанської колоніальної політики, а також за тісний зв'язок з родиною розстріляного патріота Бурґоса Р.-і-А. занесли у "чорний список" і встановили за ним постійний нагляд. З огляду на реальну загрозу арешту, Р.-і-А. у 1882 р. змушений був емігрувати у Іспанію, де продовжив навчання, закінчивши у 1884 р. медичний і в 1885 р. філософський факультети Мадридського університету. Крім того, деякий час Р.-і-А. слухав лекційні курси в Гейдельберзькому та Лейпцизькому університетах, проходив практику в офтальмологічних клініках Парижа, Берліна, Швейцарії. Р.-і-А. знав близько 20 мов.

У 1887 р. Р.-і-А. ненадовго повернувся у Манілу, де займався лікарською практикою, зокрема

зробив вдалу операцію, яка допомогла повернути зір його матері. Наступного року Р.-і-А. через США повернувся у Європу, де налагодив тісні зв'язки з емігрантськими колами і включився в активну політичну діяльність, спрямовану на підтримку національно-визвольного руху на Філіппінах. Після остаточного повернення на батьківщину у 1892 р. Р.-і-А. виступив ініціатором створення першої національної політичної організації — Ліги Філіппін, метою якої стало об'єднання країни та її захист від засилля іспанських колонізаторів. І того ж року, злякавшись впливу молодого патріота на народні маси, колоніальна влада оголосила Р.-і-А. небезпечним державним злочинцем і заслала письменника на о. Мінданао. У 1896 р., після того, як національно-визвольна боротьба на Філіппінах почала переростати у збройне повстання, іспанська влада, налякана величезним авторитетом Р.-і-А. серед патріотично налаштованих кіл філіппінської молоді, публічно стратила письменника.

Ідейний та естетичний вплив Р.-і-А., за словами В. Макаренка, і по сьогодні відчувається у найрозмаїтіших сферах філіппінської культури, але насамперед він був письменником, публіцистом, перекладачем, редактором, просвітником і реформатором націоналістичного спрямування, прихильником мирних засобів боротьби за демократичні реформи, що передбачали "асиміляцію" Філіппінських островів "матір'ю-Іспанією". Під кінець життя Р.-і-А. фактично розірвав відносини з офіційною релігією, але залишився вірним "власній вірі", став деїстом, який сповідує "релігію розуму".

Літературний спадок Р.-і-А., незважаючи на його трагічно коротке життя, є достатньо значним і різноманітним. Свою творчу діяльність Р.-і-А. розпочав як поет. Основу його поезії складає патріотична, волелюбна лірика. Ідеї відданості батьківщині, народу, рідній землі, критичне ставлення до колоніальних порядків пронизують практично усі поетичні твори Р.-і-А. Його перші вірші — оди *"Магеллану"* ("Magellan") і *"Просвітництво"* ("Illustracion") були опубліковані у 1875 р. Надзвичайно популярними стали поезії Р.-і-А. *"До філіппінської молоді"* (1879) і *"У мене просять вірші"* ("Me piden versos", 1889), *"Квітам Гейдельберга"* (1886), *"Мій притулок"* (1886), *"Гімн Талісаю"* (1895), *"Останнє прощай"* (напис. у ніч перед стратою, опубл. у 1897 р. у Гонконгу).

Крім віршів, Р.-і-А. писав гострополемічні публіцистичні статті та памфлети, в яких виклав свою національно-патріотичну програму: *"Філіппіни через сто років"* (1889—1890), *"Видіння брата Родрігеса"* (1889), *"По телефону"* (1889), *"Про лінощі філіппінців"* (1890), *"Філіппінцям"* (1892) та ін.

Драматургічна частина літературного доробку Р.-і-А. представлена одноактними сатиричними антирелігійними комедіями *"На березі Пасига"*, *"Рада богів"* (пост. 1880). Р.-і-А. одним із перших почав пробуджувати у своїх співвітчизників інтерес до філіппінської народної творчості, займався популяризацією її у Європі, видавши у Лондоні англійською мовою у 1889 р. *"Зразки тагальського фольклору"*, *"Дві східні казки"*, а також опублікувавши іспанською мовою у 1890 р. оброблену ним легенду *"Марія Макілінг"*.

Патріотичним пафосом пронизана й художня проза Р.-і-А. Вона підпорядкована принципам романтичної поетики, зі стрімким розвитком дії, дещо заплутаною сюжетною інтригою, елементами "таємничого", різким протиставленням негативних та позитивних героїв. Р.-і-А. встиг створити два романи. У романі *"Не торкайся мене"* ("Noli me tangere", 1887) письменник створює широку картину життя свого народу у другій половині XIX ст., піддає критиці жорстокість іспанських колонізаторів, засилля католицької церкви. Головний герой роману Хуан Хрісостомо Ібарра повертається з Європи на батьківщину, мріючи розгорнути широку просвітницьку діяльність, яка повинна полегшити життя його народу. Але після переслідувань представниками влади, розчарування у коханні й ув'язнення він змушений знову залишити свою країну.

Роман *"Флібустьєри"* ("El Filibusterism", 1891) продовжує сюжетну лінію попереднього твору і також сповнений протесту проти засилля іспанських колонізаторів на Філіппінах, духом героїчної боротьби народу за незалежність своєї країни. Головний герой Ібарра повертається на батьківщину, удаючи із себе багатого ювеліра Сімона. Він та його друзі змальовані у романі як кращі представники передової філіппінської інтелігенції, котрі виступають на захист інтересів своєї вітчизни. Роман *"Флібустьєри"* відіграв визначну роль у визвольній боротьбі Філіппін і був сприйнятий філіппінським народом як заклик до повстання, а ім'я самого Р.-і-А. стало символом відданості справі служіння ідеалам своєї батьківщини.

Тв.: Укр. пер. — Останнє прощай // Всесвіт. — 1970. — № 5. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1961; Совр. филиппин. поэзия. — Москва, 1974; Флибустьеры. — Москва, 1978; Не прикасайся ко мне. — Москва, 1978; Соч.: В 2 т. — Москва, 1986.

Літ.: Макаренко В.А. Языковая ситуация на Филиппинах в прошлом и настоящем // Народы Азии и Африки. — 1970. — № 5; Макаренко В.А. Хосе Рисаль и его влияние на развитие филиппин. л.-ры первой трети XX ст. // Традиционное и новое в л.-рах Юго-Вост. Азии. — Москва, 1982; Подберезский И.В. Эволюция творчества Хосе Рисаля // Зарождение совр. филиппин. л.-ры. — Москва, 1982; Подберезский И.В. Хосе Рисаль. — Москва, 1985; Филиппин. л.-ра. — Москва, 1965.

В. Назарець



РІ́ЧАРДСОН, Семюел (Richardson, Samuel — 1689, Дербішир — 4.07.1761, Лондон) — англійський письменник.

Народився у Дербіширі, був сином теслі. Юнаком прийшов у Лондон, став учнем друкаря. Одружившись із донькою господаря, став спочатку співвласником, а потім і єдиним власником друкарні. Наприкінці життя очолював лондонську гільдію видавців — посада ця, за його власним визнанням, була "такою ж прибутковою, як і почесною". Помер у власному будинку, оточений численною родиною, з усвідомленням доброчесно прожитого життя.

Письменницькою діяльністю Р. зацікавився вже у вельми зрілому віці. Зовнішнім поштовхом стало отримане його друкарнею замовлення на видання "Епістолярію", а внутрішнім стимулом — бажання передати молодій генерації британців власний життєвий досвід.

"Памела, або ж Винагороджена доброчесність" ("Pamela, or Virtue Rewarded", I та II ч. — 1740; III та IV ч. — 1741) — перший роман Р. Він написаний у формі листів і, таким чином, є одним із перших зразків епістолярного жанру. Сюжет твору становить історія життя Памели Ендрюс, доброчесної дівчини простого походження, котра працює служницею у такої собі леді В. Після смерті господині її син, містер Б., вподобавши Памелу, намагається спокусити дівчину, вдаючись спочатку до лестощів, а потім і до погроз. Але Памела залишається непохитною. Урешті-решт, містер Б., вражений доброчесністю і цнотливістю дівчини, пропонує їй вийти за нього заміж.

Прославляючи в образі Памели чесноти своєї соціальної верстви — ощадливість, заповзятливість, побожність, непохитність моральних принципів, Р. водночас утверджує своїм романом просвітницький, демократичний і гуманістичний ідеал. Послаблення демократичного пафосу у III і IV частинах роману, де колишня скромна Памела постає у ролі заможної світської пані, посилення у заключних епізодах моралізаторських інтенцій значно зменшує художню силу твору.

Інтерес, який роман Р. викликав у сучасників, значною мірою можна пояснити реалізмом у зображенні характерів та обставин, навіть незважаючи на деяку його ідеалізацію. Навколо твору одразу ж спалахнула жвава полеміка, учасники якої активно сперечалися як про суто мистецькі, так і змістові аспекти роману. Зокрема, читачі зауважували, що, попри всі свої беззаперечні переваги, епістолярна форма, однак, хибує певною умовністю: якби Памела справді написала усі ті листи, у яких вона розповідає про перипетії свого життя, то їй було б ніколи виконувати обов'язки служниці.

Особливо гостро з приводу щасливого вирішення тієї складної ситуації, у якій опинилася Памела, виступив Г. Філдінґ. Він, зокрема, написав пародію на роман Р., іронічно перейменувавши Памелу на Шамелу (від англ. "shame" — "сором"). Полемічним стосовно Р. виявився і роман Філдінґа "Історія пригод Джозефа Ендрюса та його друга містера Абрагама Адамса" (1742), у якому він у дусі послідовного демократизму розповідає про життя брата Памели.

Другий роман Р. *"Клариса, або Історія юної леді"* ("Clarissa, or the History of a Young Lady", 1747–1748) — найкращий і найпомітніший твір письменника. У ньому Р. вдалося силою літературного таланту перемогти, подолати власну схильність до моралізаторства. Фактично, ця схильність збереглася лише у назві роману, який в оригіналі має дуже довгий підзаголовок — "історія... яка з'ясовує найістотніші питання приватного життя і показує, зосібна, численні злигодні та поневіряння, що випливають із непорядної поведінки як батьків, так і дітей у ставленні до шлюбу". Проте насправді роман виявився значно яскравішою та щирішою картиною "приватного життя", ніж можна було би сподіватися після такої преамбули. Сюжет твору ґрунтується на історії життя Клариси Ґарлоу, дівчини із заможної і шанованої буржуазної сім'ї. Кларису спокусив легковажний Ловелас, і це настільки її приголомшило, що вона вмирає від розпачу. Даремно Ловелас, розкаявшись у своїх гріхах, благає її стати дружиною. У фіналі роману він гине від руки двоюрідного брата Клариси, котрий викликав Ловеласа на дуель. Критика егоїзму й аморальності аристократів поєднується у романі з критикою власницького егоїзму буржуазії. Брати та сестри Клариси ненавидять її через спадщину, яку дівчині залишив дід. Крім того, Кларису намагаються присилувати вийти заміж за немилого їй багача Сомса, провокуючи, таким чином, її втечу з дому разом із Ловеласом. Реалізм зображення сягає тут найвищої сили. Складність і багатоплановість образів Клариси і Ловеласа здобули високу оцінку у читачів та критики. "Клариса, цей прекрасний образ пристрасної доброчесності, має риси чистоти, що доводить до відчаю", — принагідно зауважував О. де Бальзак. А ще раніше Д. Дідро писав про своє захоплення геніальністю Р., котрий зумів поєднати в образі Ловеласа "рідкісні чесноти... з огидними вадами, ницість із шляхетністю, глибину із легковажністю, запальну вдачу зі стриманістю, здоровий глузд із безумством", геніальністю, з якою письменник зробив із свого героя "негідника, якого любиш, яким захоплюєшся, якого зневажаєш,

який завжди дивує нас, у якій би подобі не з'явився..."

Трагічний фінал роману — Н. Михальська слушно вважає його першим трагедійним романом в історії англійської літератури — ще раз свідчить про поглиблення реалістичного бачення життя письменником.

Останній роман Р. *"Історія сера Чарлза Ґрандісона"* ("The History of Sir Charles Grandison", 1754) — найслабший серед трьох його романів. Образ Ґрандісона, який, на думку письменника, мав стати позитивним антиподом Ловеласа, своєрідним уособленням доброчесності та порядності, виявився доволі невиразним. Ґрандісон виступає у романі як прибічник "золотої середини", компромісної дипломатії. Його стосунки з італійкою Клементиною й англійкою міс Гаррієт Байрон свідчать про його раціоналізм, прагнення до спокійного, врівноваженого буття. Якщо Клементина лякає його своєю неврівноваженістю, зумовленою пристрасністю її натури, то в міс Байрон він понад усе цінує її англійську стриманість. Міс Байрон, між іншим, зауважує, що якби Ґрандісон опинився на місці Адама, то він був би "достатньо галантним у ставленні до своєї пропащої дружини, щоби висловити глибокий жаль з приводу її помилки; але однаково виконав би свій обов'язок, поклавшись на ласку Всевишнього, на Його мудрий розсуд, і дозволивши знищити Його першу Єву і дати йому іншу".

Значення Р. в історії англійської та світової літератури важко переоцінити. Зокрема, можна сказати, що він заклав підвалини соціально-психологічного роману Нового часу і водночас оновив епістолярну форму розповіді.

Тв.: Рос. пер. — Зар. л.-ра XVIII века: Хрестоматия: В 2-х т. — Москва, 1988.

Літ.: Елистратова А. А. Англ. роман эпохи Просвещения. — Москва, 1966; Ball D.L. Samuel Richardson's Theory of Fiction. — The Hague; Paris, 1971; Brophy E.B. Samuel Richardson: The Triumph of Craft. — Knoxville, 1974; Kinkead-Weekes M. Samuel Richardson: Dramatic novelist. — London, 1973; Koningsberg I. Samuel Richardson and the Dramatic Novel. — Lexigton, 1968.

М. Воропанова



РÓА БÁСТОС, Аугусто (Roa Bastos, Augusto — 13.06.1917, Асунсьйон — 28.04.2005, там само) — парагвайський письменник.

Народився у бідняцькій родині у столиці Парагваю — Асунсьйоні, дитинство провів у селі Ітурбе, де його батько наймитував у латифундиста. Після закінчення сільської школи Р. Б. з великими труднощами зміг влаштуватися у коледж "Сан-Хосе", але навчання довелося перервати. У 17 років Р. Б. взяв участь у війні з Болівією (1932—1935), яка прагнула захопити нафтоносну парагвайську рівнину Чако.

Після демобілізації Р. Б. звернувся до літературної діяльності. Спочатку працював репортером у щоденній газеті "Ель Паїс", потім читав на радіо лекції про англійську літературу. Лекції стали популярними, і Р. Б. був запрошений у Європу, звідки регулярно передавав для "Ель Паїс" репортажі про здобутки європейської цивілізації — Англії, Франції, Німеччини, Швеції. У 1947 р. письменник повернувся у Парагвай, де взяв участь у народному русі проти диктатури тодішнього президента Моріньїго. Після поразки опозиції, спротив якої переріс у громадянську війну, Р. Б. змушений був емігрувати в Аргентину, де продовжив кар'єру професійного письменника.

Літературний дебют Р. Б. пов'язаний з поезією (поетична збірка *"Соловей на світанку"*, 1940), після чого він звернувся до прози (романи *"Фульхенсіо Міранда"*, 1942; *"Побиття немовлят"*, 1946) і драматургії (*"Поки не настав день"*, 1946). Справжню літературну популярність письменнику принесла збірка оповідань *"Грім у листі"* ("El trueno entre las hojas", 1953), у якій він широко використав метод магічного реалізму, звернувся до міфологічного мислення, у якому шукає ключ до художнього пізнання дійсності. Оповідання збірки просякнуті духом протесту проти політичної диктатури, царства зла і несправедливості. Вир насильства та жорстокості у природі та суспільстві він розкриває за допомогою міфологічної метафори: "Грім падає і залишається в листі; звірі поїдають листя і робляться жорстокими; люди поїдають звірів і також стають жорстокими; земля поїдає людей і починає ревіти, наче грім".

Ще більший успіх випав на долю наступного роману письменника *"Син людський"* ("Hijo del hombre", 1959). У цьому соціально-викривальному творі, використовуючи елементи народної міфології і символіки, Р. Б. відтворює трагічні картини життя парагвайського народу. Події роману, що охоплюють 1905—1936 рр. з їхньою кульмінацією — болівійсько-парагвайською війною за Чако, концентруються навколо подій життя мешканців провінційного містечка Ітапе, зовні не пов'язаних наскрізною сюжетною лінією. У центрі зображення — постаті кількох "синів людських", образи яких міфологізуються у народній свідомості й одночасно співвідносяться з християнською символікою: історія життя і смерті ураженого проказою гітариста Гаспара Мора, котрий усамітнився у сельві і зробив з дерева скульптуру Христа, якій після смерті Мора поклонятимуться мешканці селища, вбачаючи

у ній ознаки присутності справжнього Бога; це історія Касіано Хара та його дружини Натівідад, котрі мешкають у фантастичному вагоні, який сам по собі, без паровоза і щпал, рухається у напрямку лісу, де зникає назавжди; історія їхнього сина Крістабаля, котрого прозвали Кіріто (Христос), народного ватажка, котрий героїчно загинув під час війни за Чако, тощо. Роман був пошанований кількома літературними преміями в Аргентині, США й Італії як один із найкращих іспано-американських творів останніх років.

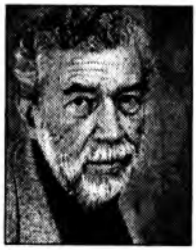
Філософським роздумам про трагічну долю парагвайського народу присвячений і цілий ряд подальших творів Р. Б.: прозові збірки *"Пішки по воді"* (1966), *"Спалені дерева"* (1969), *"Морієнсіа"* (1969), *"Мертвий"* (1972) й ін.

У 1974 р. з'явився новий роман письменника *"Я, Верховний"* ("Yo, ei Supremo"), що став вершиною творчості Р. Б. і спричинив широкий суспільний резонанс. Використовуючи історичні документи, письменник створив в цьому романі образ засновника Парагваю, диктатора Хосе Гаспара Родрігеса Франсіа, котрий правив країною з 1814 по 1840 р., викрив історичні корені деспотичної влади. Критика, до якої вдається письменник в романі, далека від одномірності, оскільки й постать самого диктатора не цілком уписується у стереотипи звичайної уяви. Франсіс, котрий був прихильником ідей європейських просвітників і намагався втілити їх на практиці, викував парагвайську націю, відстояв її незалежність, провів ряд прогресивних реформ в економіці та політиці, що значно лібералізували та демократизували суспільне життя країни. Водночас він ізолював країну від зовнішніх контактів, встановив тотальний контроль над громадянами, створив могутній поліцейсько-репресивний апарат, що, зрештою, перетворив усі його демократичні починання у банальну диктатуру. Автор показує, як міфологізується образ диктатора у народній свідомості. Учні, котрі пишуть шкільний твір, уявляють його як цілком фантасмагоричну постать: "Верховний — це Господар Страху. Тато каже, що це Людина, котра ніколи не спить. Вона вдень і вночі пише і хоче, аби ми усі були не такими, як є, а іншими. А ще він каже, що Верховний — Велика Стіна навколо світу, яку ніхто не здолає. Мама каже, що він волохатий павук, який увесь час плете свою павутину у Домі Уряду. Кажуть, що з неї нікому не вирватись". Можливість поєднання в неординарній особистості антагоністичних первнів: демократизму та тоталітаризму, причини та закономірності, які обумовлюють їхній взаємозв'язок та взаємоперебіг, — становить головний об'єкт роздумів Р. Б. у його романі.

Тв.: Укр. пер. — Брати // Всесвіт. — 1976. — №2; Грім у листі // Лат.-амер. повість. — К., 1978; Син людський. — К., 1983; [Оповідання] // Всесвіт. — 1985. — № 11. *Рос. пер.* — Сын человеческий. — Москва, 1967; Я, Верховный. — Москва, 1980.

Літ.: Кутейщикова В., Осповат Л. Новый лат.-амер. роман. 50—70-е годы. — Москва, 1983; Майдаченко П. "Острів, оточений землею" // Всесвіт. — 1985. — №11; Мамонтов С.П. Испанояз. л.-ра стран Лат. Америки XX века. — Москва, 1983; Торрес-Риосеко А. Большая лат.-амер. л.-ра. — Москва, 1972.

В. Назарець



РОБ-ҐРІЄ, Ален (Robbe-Grillet, Alain — нар. 18.08. 1922, Брест) — французький письменник.

Здобув фах інженера-агронома, працював у африканських країнах. Публікація першого роману Р.-Г. *"Гумки"* ("Les Gommes", 1953), на думку багатьох французьких критиків, започаткувала літературну революцію, яка мала вивести жанр роману із кризового стану.

Детектив Валлас розслідує справу про здогадне вбивство Даніеля Дюпона. Розслідування закінчується тим, що Валлас стріляє в гаданого вбивцю. Проте жертвою Валласа стає... сам Даніель Дюпон, котрий, до того ж, виявляється Валласовим батьком. Очевидно, що сюжет роману пародіює античний міф про Едіпа та трагедію Софокла, а поряд із цим — і канони детективного жанру. Проте особливу увагу читача привертає не сюжет, добре відомий і доволі нескладний, а новий стиль, до якого вдається Р.-Г. Визначальними особливостями авторської манери Р.-Г. є деталізовані описи речей і ситуацій, перевантаженість роману символами (один із них — гумки, які, тиняючись міськими вулицями, намагається купити Валлас, — можна витлумачити як символ невловного, невіднайденого часу).

Сюжет роману не містить ніякого глибинного сенсу. Світогляд Р.-Г. ґрунтується на постулаті, що між людиною і світом не існує емоційних стосунків. Світ байдужий до людини, і лише людина намагається вкласти якийсь зміст у мовчазний і байдужий універсум. На цьому ґрунті постає "шозизм" Р.-Г. Світ і речі ("choses") просто є, й ідеальними стосунками між суб'єктом і об'єктом письменник вважає відсутність будь-яких стосунків. А відтак речі втрачають об'ємність, глибину. Вони такі, якими вони постають на поверхні. Ці міркування надихнули Р.-Г. на винахід особливої "об'єктивної" техніки письма, геометричності описів, у яких точно, з неймовірною скрупульозністю фіксуються розміри предметів, відстань між ними, їхнє

взаємне розташування. Концепція світу і людини у Р.-Ґ. втілюється, таким чином, не стільки у подіях, які розгортаються, скільки в самій манері оповіді письменника.

Той самий принцип "надлишкової" описовості діє і в наступному романі Р.-Ґ. *"Підглядач"* ("Le Voyeur", 1955). Комівояжер Матіас повертається до містечка, де минуло його дитинство. Невдовзі на острові зникає 13-річна дівчинка, наступного дня її мертве тіло знаходять серед скель. Вона стала жертвою садиста. Занепокоєння, що охоплює Матіаса, коли він чує розповідь про вбивство, викликає у читачів підозру, що злочин скоїв саме він. Проте власне детективний сюжет, як і в попередньому романі, не має значення, бо невдовзі з'ясовується, що Матіас психічно неповноцінний і, можливо, злочин — це витвір його хворої фантазії. Увагу читача привертають деталі краєвиду та інтер'єру, які Р.-Ґ. відтворює з неймовірною ґрунтовністю та прискіпливістю.

У романі *"Ревнощі"* ("La Jalousie", 1957) Р.-Ґ. знову влаштовує гру з читацькими сподіваннями. Незважаючи на промовисту назву, у романі не йдеться про анатомію ревнощів, невідомо, чи у героя справді є підстави для підозр та ревнощів. Увага читача знову зосереджується на нагромадженні деталей.

Про свій наступний роман *"У лабіринті"* ("Dans le labyrinthe", 1959) сам автор казав, що він містить "лише матеріальну реальність", що в ньому немає "жодного алегоричного значення". Якийсь солдат, виконуючи передсмертне прохання свого приятеля, простує засніженими вулицями міста, розшукуючи наречену загиблого, щоби віддати їй коробку, про вміст якої нічого не відомо. Незважаючи на прагнення Р.-Ґ. до відтворення матеріальної реальності, ця реальність у романі парадоксальним чином вивітрюється, стаючи дедалі ілюзорнішою. Доведена до краю об'єктивність Р.-Ґ. обертається крайньою суб'єктивністю, адже світ речей у романах Р.-Ґ. — це світ речей, створених авторською фантазією. Світ, створений уявою письменника, світ у свідомості суб'єкта — єдиний об'єкт зображення у романах Р.-Ґ.

У 60-х рр. Р.-Ґ. зацікавився кінематографом. Це захоплення не було випадковим: його передумови сформувалися у романах письменника з їхньою орієнтацією на об'єктивну фіксацію предметного світу. Кінокамера чи не найточніше відповідала такій настанові, виконуючи роль погляду, який безпристрасно фіксує навколишній світ. Замість словесного постає наочний образ дійсності.

Сценарій фільму *"Торік у Марієнбаді"* ("L'Année dernière à Marienbad", 1961), над яким Р.-Ґ. працював разом із режисером А. Рене, є яскравим зразком "акіно".

Світ, створений Р.-Ґ., вкрай ефемерний, позбавлений часової і просторової визначеності. Герої фільму не мають імен, а кіносценарій — елементів драматизму. Активністю наділена лише "камера", погляд, який переходить з предмета на предмет. Змінюються і чергуються плани, монтуються окремі кадри.

Логічним продовженням кіносценарію *"Торік у Марієнбаді"* став "кінороман" *"Безсмертна"* ("L'Immortelle", 1963). Все, що відбувається у романі, радше нагадує спогади або витвір уяви персонажа, умовно названого Н. Фрагменти спогадів монтуються цілком довільно, з порушенням будь-якої логіки та причинно-наслідкових зв'язків. Суттєвою стає не сама розповідь, а літературна техніка, яка набуває самостійного значення.

У збірнику програмних статей та маніфестів *"За новий роман"* ("Pour un Nouveau Roman", 1963) Р.-Ґ. викладає свої естетичні принципи, обґрунтовує необхідність нової романної техніки. Суть свого новаторства письменник вбачає у тому, що "ми не тільки не розглядаємо більше світ як наші володіння, нашу приватну власність, пристосовану для задоволення наших потреб, а й не віримо більше в його глибину".

Р.-Ґ. вважає, що у світі існує щось стабільніше і міцніше, ніж людина. Саме тому людина у його мініатюрах, романах і кіносценаріях виступає лише як річ серед інших речей, один із безликих феноменів дійсності. Персонаж повинен не діяти, а бути присутнім у романі, тому що час діючих героїв-індивідуалістів уже минув.

Р.-Ґ. називає деметафоризацію одним із головних принципів нового художнього мислення, бо метафора, на його думку, є способом внесення смислу в абсурдну реальність, засобом встановлення емоційного контакту людини зі світом. А оскільки такий контакт принципово неможливий, то й метафора є застарілим прийомом традиційного реалістичного художнього мислення. Місце метафори у романній структурі повинен посісти формальний опис.

"Новий роман" нічого не виражає, не аналізує і не пояснює. "Він не знає, чого шукає. Він не знає, що повинен сказати", — декларує письменник. Роман пропонує читачеві позбутися стереотипів мислення — і саме в цьому полягає його головна функція.

"Дім побачень" ("La Maison de rendez-vous", 1965) — улюблений роман самого Р.-Ґ. Цей твір став підсумком і найяскравішою ілюстрацією естетичних принципів письменника, втіленням "абсолютного суб'єктивізму". Як зауважує Л. Андреєв, "від "Марієнбаду" до "Дому побачень" виразно простежується виродження "шозистського" новаторства — виродження в суму прийомів. Літературна техніка набуває самостійного значення, вона повинна заінтригувати і заплутати читача".

Справді, ситуація, яка стала основою сюжету, вражає цілковитою алогічністю: Джонсон у Гонконзі пов'язаний темними махінаціями з таким собі Маннере. Маннере вбивають, Джонсон намагається виїхати з Гонконгу, але, щоби заплатити за проститутку, яку він хоче забрати із собою, просить у Маннере позичити йому грошей. Отримавши відмову, Джонсон ще раз убиває вже вбитого раніше Маннере.

Як і в попередніх романах Р.-Г., сюжет не відіграє тут істотної ролі, він лише демонструє штучність художніх прийомів письменника.

У романі *"Проект революції в Нью-Йорку"* ("Projet pour une révolution à New York", 1970) Р.-Г. ще більше ускладнює техніку розповіді, насичує сюжет численними епізодами тортур і насильства.

У середині 70-х рр. побачили світ ще два романи письменника: *"Топологія міста-примари"* ("Topologie d'une cité fantôme", 1975) та *"Спогади золотого трикутника"* ("Souvenirs du triangle d'or", 1978).

Тв.: Укр. пер. — Сцена: Новела // Всесвіт. — 1984. — № 2; Джін, або Червона калюжа на розбитій бруківці // Всесвіт. — 1992. — № 7. *Рос. пер.* — В лабиринте // Бютор М. Изменение; Симон К. Дороги Фландрии; Роб-Грийе А. В лабиринте; Саррот Н. Вы слышите их? — Москва, 1983; Моментальные снимки. — Москва, 2000; Собр. соч. Дом свиданий. Романы. Рассказы. — С.-Петербург, 2000; Резинки. — Москва, 2003.

Літ.: Андреев Л. Г. Совр. л.-ра Франции: 60-е годы. — Москва, 1977; Зенкин С. Судьба героя и судьба романа // Новый мир. — 1984. — № 3; Науман М. Первые шаги "нового романа": самоупразднение бурж. романного героя. Натали Саррот. Ален Роб-Грийе. Мишель Бютор // Науман М. Лит. произведение и история л.-ры. — Москва, 1984.

В. Триков



РОДАРІ, Джанні (Rodari, Gianni — 23.10.1920, Оменья — 14.04.1980, Рим) — італійський письменник.

Був учителем початкових класів. Брав участь у русі Опору. Після війни, у 1948 р., став літературним співробітником міланського видання газети "Уніта". За сприяння Р. у цій газеті було створено спеціальний дитячий куточок, у якому він публікував свої вірші. У 1951 р. побачила світ перша поетична збірка Р. *"Книжка веселих віршів"* ("Il libro delle filastrocche"). Так само, як у дитячій свідомості фантазія поєднується з подіями реального життя, у поезії Р. образи народних казок переплітаються з реальними персонажами *("Куди поділися феї", "Лист до феї")*.

Хоча письменник і не спрощував проблем, які порушував у своїх віршах, проте вони залишаються зрозумілими для маленьких читачів. Без зайвої моралізації Р. розповідає про різні професії, кожна з яких має свої барви, особливий, неповторний аромат *("Чим пахнуть ремесла", "Запахи ремесел")*.

За своєю формою твори Р. близькі до італійського дитячого фольклору. Зокрема, поняття "філастрокке" об'єднує лічилки, колискові пісеньки, веселі віршики. Вільний, жвавий розмір полегшує запам'ятовування "філастрокке". Характерною особливістю збірок *"Вірші на небі і на землі"* ("Filastocche in cielo e in terra"), *"Поїзд віршів"* ("La treno delle filastrocche") стало поєднання соціальної сатири і оптимістичного сприйняття світу, гумору і мудрості, живого мовлення і м'якої співучості. У буденних, пересічних явищах Р. знаходить щось нове, несподіване, глибоке. Особливо показовою з цього погляду є збірка *"Поїзд віршів"*.

У 1951 р. Р. став редактором дитячого ілюстрованого тижневика "Піоньєре", на шпальтах якого опублікував повість-казку *"Пригоди Цибуліно"* ("Il romanzo di Cippollino"). Цибуліно — це хлопчик-цибулинка, який виявляє хоробрість та кмітливість у боротьбі проти злого синьйора Помідора і чванькуватого барона Апельсина. Люди, тварини, птахи допомагають Цибуліно. Повість-казка завершується встановленням у Лимонному королівстві Вільної республіки. У цьому творі фантастика переплітається з реаліями сучасної Р. Італії.

"Пригоди Цибуліно" написані в дусі традиції "Пригод Піноккіо" (1880) К. Коллоді. Про це свідчить схожість стилістичних прийомів і жанрових особливостей, характерних для творів Коллоді і Р. В обох книгах відчувається іронічне ставлення до окремих аспектів життя, повага до праці і трудівників. У Р. ці мотиви проступають навіть виразніше. Враховуючи те, що діти мислять конкретними образами, Коллоді висловлює серйозні думки у зрозумілій формі. Цю особливість дитячого сприйняття використовує і Р., у творчості якого часто трапляються образні порівняння, гра слів тощо. Обидва письменники створюють казки, у яких фантастика поєднується з реальною дійсністю. Їхні герої (дерев'яна лялька Піноккіо і цибулинка Цибуліно) наділені рисами веселих і пустотливих хлоп'ят. Коллоді використав жанр лялькової комедії та італійську народну казку, у якій побутує кілька варіантів сюжету про ляльку, яка ожила. Характерними казковими персонажами є хитра лисиця та мудрий цвіркун, який допомагає Піноккіо порадами. Не бракує казкових мотивів і в *"Пригодах Цибуліно"*. В італійському фольклорі дерева та плоди оживають доволі часто (співучі яблуні, дівчата-гранатові зернятка).

Після публікації повісті-казки Р. продовжував писати про Цибуліно. У журналі "Піоньєре" письменник регулярно розповідав про нові пригоди хлопчика-цибулинки на вулицях італійських міст. У подібному стилі написані й інші повісті-казки Р., у тому числі *"Казки по телефону"* ("Favole al telefono", 1962).

У повісті-казці *"Подорож Блакитної Стріли"* читач потрапляє у світ ляльок, що прагнуть принести радість бідним дітям. Одночасно відбувається багато цікавих подій. При цьому Р. не лише розважає, а й говорить про такі важливі поняття, як дружба, справедливість, доброта.

Побутова реалістична повість *"Маленькі волоцюги"* і казкова повість *"Джельсоміно в Країні брехунів"* розповідають про непросте життя мешканців Південної Італії.

Тв.: *Укр. пер.* — Короткі байки // Всесвіт. — 1961. — №5; Планета Новорічних Ялинок: Оповідання для дітей віком від 6 до 90 р. // Всесвіт. — 1965. — №10; Джип у телевізорі. — К., 1981; Пісня залізних штахет. Життя, присвячене етології // Всесвіт. — 1983. — №5; Планета Новорічних Ялинок. — К., 1997. *Рос. пер.* — Почему, отчего, зачем. — Москва, 1988; Путешествие Голубой Стрелы. — Москва, 1993; Приключения Чиполлино. — Москва, 2000; Волшебные сказки. — Москва, 2001; Джельсомино в Стране лжецов. — Москва, 2004.

Літ.: Бегак Б. Игра в жизнь // Бегак Б. За горами, за морями. — Москва, 1982; Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. — Москва, 1980; Тарасов В. Волшебник из Рима // Родари Дж. Римские фантазии. — Москва, 1987; Таратута Е. Наш друг Чиполлино // Таратута Е. Драгоценные автографы. — Москва, 1986.

І. Кцоєва



РÓЛІНҐ, Джоан Кетлін (Rowling, Joanne Kathleen — нар. 31.07.1965, Чіппінґ Содбері) — англійська письменниця.

Р. — автор всесвітньо відомої серії романів про хлопчика-чарівника Гаррі Поттера. Починаючи з 90-х рр. минулого століття серія стала світовим бестселером, а число її шанувальників збільшується з кожним роком. У літературному середовищі Р. розцінюють не інакше, як природний феномен.

Р. народилася у невеликому містечку Чіппінґ Содбері. Після закінчення школи навчалася на філологічному факультеті (спеціальність "Французька мова та література") провінційного університету м. Ексетер, а потім працювала секретарем лондонського відділу організації "Міжнародна амністія". У 26 років Р. поїхала у Португалію, де знайшла місце вчительки англійської мови та літератури. Там вона вийшла заміж за місцевого журналіста, і в 1993 р. у них народилася дочка Джесіка. У цей час Р. почала писати книгу про хлопчика-сироту, котрого взяли у прийми лихі родичі і котрий навіть гадки не мав про свої чаклунські здібності до того дня, коли його відвезли на літаючому мотоциклі у школу чарівників.

У 1995 р. Р. розлучилася із чоловіком і переїхала в Единбурґ, що у Шотландії. Першу книгу серії — *"Гаррі Поттер і філософський камінь"* ("Harry Potter and the Philosopher's Stone"), котра вийшла друком у Великобританії в 1997 р., — Р. писала п'ять років. Закінчити роман їй вдалося завдяки Шотландській раді у справах мистецтв, яка виділила Р. невеликий грант у рамках підтримки дитячих письменників. Коли рукопис було закінчено, виявилося, що жодне видавництво не захотіло видавати книгу початківця. Р. віддала рукопис літературному агенту, а сама влаштувалася вчителькою французької мови в один із единбурзьких коледжів, щоби мати змогу утримувати дочку.

Тимчасом одне із англійських дитячих видавництв прийняло книжку Р., і влітку 1997 р. *"Гаррі Поттер і філософський камінь"* з'явився на полицях книжкових магазинів. Ця невибаглива історія, у якій ідеться про те, як хлопчик виявляє у собі чаклунські здібності, в одинадцять років вступає у Гоґворт, миттєво спричинила сенсацію, і весь тираж було розкуплено у рекордний строк. В Англії книга отримала відразу дві престижні нагороди: "Найкраща дитяча книга року" і "Золота медаль" за найкращу книгу для дітей віком від 9 до 11 років. Після тривалих переговорів Р. отримала контракт від американського видавництва "Сколастік" на суму 105000 доларів лише за право друку книги у США.

"Гаррі Поттер і філософський камінь" — книга не тільки про чари та чаклунство. У ній одвічна історія боротьби Добра та Зла поєднується із традиційною схемою роману виховання, приправленого особливим колоритом. Мільйонну читацьку аудиторію книга приваблює закладеними в ній людськими цінностями. П. Ґрей у "Тайм Маґезін" писав: "Секрет Ролінґ так само непростий і так само незбагненний, як її здатність задовольняти притаманну людям потребу у чаклунстві: вона розуміє, що читачеві мало тільки прочитати чи почути історію, йому хочеться пережити її особисто".

Незважаючи на захопливі відгуки з Америки, друга книга серії про Гаррі Поттера, *"Гаррі Поттер і таємна кімната"* ("Harre Potter and the Chamber of Secrets"), вийшла спочатку в Англії у 1998 р. і лише через рік у США. Дія у ній розпочинається з того самого моменту, яким закінчується перший роман. Гаррі, вже другокурсник, повертається у Гоґворт у літаючому автомобілі та зустрічається як зі знайомими, так і з новими дивами. За відгуками критики, у другій книзі Р. виявилася ще винахідливішою, ніж у першій. Третя частина, *"Гаррі Поттер і

в'язень Азкабану" ("Harry Potter and the Prisoner of Azkaban"), з'явилася одночасно в Англії та Америці у 1999 р. У *"В'язні Азкабану"* намітився відхід від легкості, що панувала у перших двох книгах, проте це "неминуче", як зізнавалася Р. в інтерв'ю "Скул Лайбері Джорнал": "Якщо пишеш про Добро та Зло, обов'язково настає момент, коли ти змушений ставати серйозним". Четвертий том, *"Гаррі Поттер і келих вогню"* ("Harry Potter and the Goblet of Fire"), вийшов друком в Англії та Америці влітку 2000 р., п'ятий, *"Гаррі Поттер і орден Фенікса"* ("Harry Potter and the Order of the Phoenix"), у 2003 р.

У 2005 р. побачила світ шоста книга серії — *"Гаррі Поттер і напівкревний принц"* ("Harry Potter and Half-Blood Prince"), яку Р. присвятила своїй маленькій дочці Маккензі, котра народилася у січні 2005 р.

Романи Р. спричинили не тільки читацький, а й дослідницький інтерес. У 2001 р. викладач Прінстонського університету прочитав лекцію "Гаррі Поттер і мінливий світ Середньовіччя" в Інституті сучасних досліджень. Поміж іншого, він зазначив грамотне використання латини та "серйозність і скурпульозність у змалюванні середньовічних реалій".

Р. запланувала написати останній роман, щоби закінчити оповідь про сім років, які Гаррі та його однокласники провчилися у Гоґворті. В інтерв'ю "Паблішерс віклі" вона зізналася: "Я із самого початку задумала "Гаррі Поттера" як серію із семи романів, оскільки вирішила, що чаклунства будуть навчати сім років, із одинадцяти до сімнадцяти, по рокові на кожну книгу".

У 2001 р. Р. видала дві невеликі книги, підписавшись псевдонімами: *"Квіддіч крізь століття"* ("Quidditch Through the Ages") Кеннілуорті Віспа та *"Фантастичні істоти і де їх шукати"* ("Fantastic Beasts and Where to Find Them") Ньюта Скамандера. За основу були взяті назви книг, що фігурували в бібліотеці Гогворта. Весь прибуток від них письменниця планує віддати у Фонд Гаррі Поттера для допомоги дітям країн, що розвиваються.

На сьогоднішній день цикл Р. перекладений чи не всіма основними мовами світу, а його загальносвітовий наклад сягнув 200 млн. примірників. Окрім того, *"Гаррі Поттер"* перетворив бідну вчительку в одну з найбагатших жінок світу. 26 грудня 2001 р. Р. вийшла заміж за лікаря-анестезіолога Нейла Мюррея.

Після екранізації К. Коламбусом *"Гаррі Поттера"*, появи комп'ютерних і рольових ігор, футболок і плакатів із зображеннями головних героїв циклу Р. стало фактом, що досі нікому не відома англійка зі своїм літературним героєм стала феноменом сучасної культури — як літературним, так і маркетинговим.

Українською мовою всі шість книг про Гаррі Поттера переклав В. Морозов, а видало київське видавництво "А-ба-ба-га-ла-ма-га".

Тв.: Укр. пер. — Гаррі Поттер і філософський камінь. — К., 2002; Гаррі Поттер і таємна кімната. — К., 2002; Гаррі Поттер і в'язень Азкабану. — К., 2002; Гаррі Поттер і келих вогню. — К., 2003; Гаррі Поттер і орден Фенікса. — К., 2003; Гаррі Поттер і напівкревний принц. — К., 2005.

Літ.: Николаева А. Гарри Поттер и все-все-все // Наука и жизнь. — 2004. — № 7; Шишкин Г. Вы не знакомы? Гарри Поттер, волшебник // Эхо планеты. — 2001. — № 9.

Ю. Іваненко



РОЛЛА́Н, Ромен (Rolland, Romain — 29.01.1866, Кламсі — 30.12.1944, Везеле) — французький письменник, лауреат Нобелівської премії 1916 р.

Народився в родині нотаріуса. У 1881 р. сім'я перебралася у Париж, де Р. закінчив ліцей Людовіка Великого і вступив до Нормальної школи.

У студентські роки Р. познайомився з культурним життям столиці, багато читав. Особливу увагу майбутнього письменника привернув російський роман. Книги Л. Толстого, Ф. Достоєвського й І. Тургенєва відкрили перед Р. інший, здоровіший і цілісніший світ, ніж та дійсність, що оточувала юнака в Парижі.

Нищівна поразка Франції у франко-прусській війні 1870 р., придушення Паризької комуни і кривавий терор, духовна криза французького суспільства наприкінці XIX ст., найяскравішим виявом якої став культурний декаданс, — все це затьмарювало світосприйняття молодого Р. похмурим песимізмом. Кризовий стан суспільної свідомості Р. осмислював як кризу дії. "Мислення не могло поєднатися з дією, проте воно знало, що дія справедлива", — напише Р. згодом, підсумовуючи свій творчий і життєвий шлях.

Намагаючись подолати кризу дії, Р. звернувся до мистецтва як до засобу компенсації особистої нездатності до дії. Для молодого Р. мистецтво — діяльність, якої передусім потребує сам митець, це спосіб збагачення його індивідуальності, розширення особистості. "Я закоханий у мистецтво, тому що воно висаджує в повітря мою маленьку жалюгідну особистість..." — писав Р. Але світ мистецтва був засуджений Л. Толстим у його трактаті "То що ж нам робити?". У 1887 р. Р. написав листа до свого кумира, у якому висловив повагу до великого письменника, але водночас спробував заперечити його погляди на мистецтво. Толстой відповів на лист Р., детально з'ясувавши свою по-

зицію і зауваживши, що він засуджує не мистецтво взагалі, а лише кастове, відірване від народу мистецтво. Крім Л. Толстого, на світогляд молодого Р. помітний вплив справили пантеїзм Б. Спінози і фаталізм Ж.Р. Ренана.

Після закінчення Нормальної школи у 1889 р. Р. вирушив у Італію, щоби попрацювати над дисертацією. В Італії він наполегливо вивчав образотворче мистецтво та музику. Р. найбільше вразила творчість Мікеланджело, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена і Р. Вагнера. Його захопило героїчне мистецтво. Перебування в Італії Р. згодом охарактеризує як "лікування просвітленням". Невдовзі він і справді вилікувався від юнацького песимізму. У Римі Р. познайомився з 70-річною німкенею Мальвідою фон Мейзенбург, людиною енциклопедичних знань і великої життєвої снаги, котра знала багатьох видатних людей XIX ст.

Повернувшись у Париж, Р. у 1892 р. одружився із Клотильдою Бреаль, дочкою професора філології у Колеж де Франс, з якою проживе 9 років. Про причини їхнього розлучення він зізнається М. фон Мейзенбург: "Спільне життя було би можливим, якби один із нас пожертвував собою заради іншого; щодо мене, я не повинен цього робити, а вона, вона не хоче цього". А тимчасом Р. захистив у Сорбонні дві докторські дисертації (1895): *"Походження сучасного ліричного театру: історія опери в Європі до Люллі і Скарлатті"* та *"Занепад живопису в Італії після XVI століття"*. Захистивши дисертації, Р. займався науково-педагогічною діяльністю: читав лекції з історії музики в Нормальній школі та Сорбонні. Саме в цей період розпочалася літературна діяльність Р. Ще в Італії він плекав задум першого свого літературного твору, драми *"Орсіно"*. Дія цієї п'єси відбувається за доби Відродження. Головний герой — кондотьєр Орсіно, в образі якого автор хотів виразити "пристрасну і всеосяжну активність тієї чудової епохи".

Ранні "античні" й "італійські" п'єси Р. — *"Орсіно"* ("Orsino", 1890), незавершена драма *"Емпедокл"* ("Empedocle", 1890), *"Бальйоні"* ("Baglione", 1891), *"Ніобея"* ("Niobé", 1892), *"Каліґула"* ("Caligula", 1893), *"Облога Мантуї"* ("Le Siège de Mantoue", 1894) — були слабкими. Авторові не вдалося опублікувати жодної з них. Проте драматичне мистецтво особливо приваблювало Р. своєю дієвістю, можливостями потужного впливу на читача і глядача. Рання драматургія Р., характер його перших п'єс відобразили прагнення письменника синтезувати мрію і дію, відродити в душах сучасників волю до дії.

Першим опублікованим твором Р. стала трагедія *"Людовік Святий"* ("Saint-Louis", 1897), яка згодом увійшла до циклу *"Трагедії віри"* ("Les Tragédies de la foi"). Конфлікт цієї п'єси має етичний і філософський характер: віра в ідеал зіткнулася з невірством і егоїзмом. Уособленням віри у драмі стає Людовік Святий, котрий очолив похід на Єрусалим з метою визволення Гробу Господнього. Антагоністами Людовіка виступають його сеньйори, охоплені марнославністю і презирством до юрби (Ґотьє де Салісбері, Манфред та ін.). В образній системі п'єси виразно простежується антитеза, яка протягом тривалого часу залишатиметься об'єктом пильної уваги Р.: протиставлення моральній еліті ("sorte d'une élite morale") еліти інтелектуальної.

У *"Людовіку Святому"*, як і в двох наступних п'єсах циклу — *"Аерті"* ("Aërt", 1898) та *"Настане час"* ("Le temps viendra", 1903), Р. намагається поєднати досягнення соціально-філософської інтелектуальної драми Г. Ібсена і Б. Шоу з революційно-романтичною традицією Й. К. Ф. Шиллера та В. Гюґо. У циклі *"Трагедії віри"* виражена переконаність Р. у неминучості повалення старої, спорохнявілої цивілізації. Він вірить у необхідність оновлення мистецтва і життя. Тепер Р. уже не вважає мистецтво єдиним способом подолання пасивності. Письменник хоче стати активним учасником подій.

У другій половині 90-х рр. письменник захопився соціалістичними ідеями, хоча й не вступив до жодної організації, насторожено ставлячись до політики. Заклик до оновлення мистецтва — головний пафос книги *"Народний театр"* ("Le Théâtre du peuple", 1903), у якій Р. виклав нову концепцію театру. До цієї книги увійшли статті, опубліковані в 1899—1903 рр. на шпальтах часопису "Ревю д'ар драматік".

Р. відкидає трактування мистецтва як "притулку" для творчої особистості. Своє завдання він вбачає у тому, щоби створити новий тип театру — театр для народу, метою якого стало би підтримання в народі "душевної бадьорості". Театр як стимул до дії — ось лейтмотив роздумів Р. З таких позицій він критично оцінює попередню європейську драматургічну і театральну традиції. Театр Шекспіра, класицистична комедія Мольєра, романтична драма Шиллера і Гюґо, не кажучи вже про сучасний Р. театр, на думку письменника, відірвані від проблем і клопотів, якими переймаються широкі народні маси. Щоб наблизити театр до народу, необхідно винайти нові художні форми, запровадити "монументальне мистецтво, творене народами для народу".

Спробою втілити ідею народного театру став цикл *"Театр революції"* ("Théâtre de la Révolution"), до якого увійшли п'єси: *"Вовки"* ("Les Loups", 1898), *"Тріумф розуму"* ("Le Triomphe de la raison", 1899), *"Дантон"* ("Danton", 1900), *"Чотирнадцяте липня"* ("Le 14 Juillet", 1902). У циклі йдеться про події Великої французької революції XVIII ст. Однак, звертаючись до історії,

Р. шукає відповіді на запитання сучасності, він переймається проблемами можливої революції та її наслідків, проблемою народу та його ролі в революції. Письменник розмірковує над долею інтелігенції у період соціальних катаклізмів. Революція, з одного боку, приваблює Р. своїм героїчним пафосом, а з іншого — лякає жорстокою стихійністю, що призводить до численних жертв. У *"Театрі революції"* письменник переносить центр конфлікту всередину революційного табору, зберігаючи при цьому його філософсько-етичний характер. Це дозволяє Р. відтворити драматизм революційної боротьби, переконливо показати неможливість вирішення деяких моральних проблем у тісних рамках революційної етики.

Зокрема, у драмі *"Вовки"* сходяться у запеклому двобої дві правди. Правда майора Тельє, котрий намагається врятувати несправедливо засудженого до страти майора д'Уарона, і правда комісара Кенеля, здатного принести в жертву невинну людину в ім'я інтересів вітчизни та революції. Обидва герої вірять у революцію і щиро служать їй, але по-різному розуміють інтереси революції. У п'єсі *"Чотирнадцяте липня"* риси нового "народного театру" виявилися особливо виразно. Р. вдалося створити справді масштабну дію. У п'єсі чимало масових сцен, автор навіть рекомендував режисерам вистави залучати глядачів до участі в хороводах, піснях і танцях. Р. неначе оточує глядача драматичною дією, а саму драматичну дію втілює у реальність. Народ у драмі виступає не тлом, на якому розгортаються сюжетні колізії, а головним героєм, що штурмує Бастилію, усвідомлюючи свою історичну місію і свою силу. Втім, драматургія Р. так і не здобула широкого визнання, тому що не надто відповідала смакам буржуазної публіки, якій не подобався її героїчний пафос.

Р. шукав нових форм втілення свого ідеалу. Відтак він звернувся до біографічного жанру і створив цикл *"Героїчні життя"* ("Vies héroïques"), до якого увійшли: *"Життя Бетховена"* ("Vie de Beethoven", 1903), *"Життя Мікеланджело"* ("Vie de Michel-Ange", 1906) і *"Життя Толстого"* ("Vie de Tolstoï", 1911). Як зауважував С. Цвейґ, у циклі *"Героїчних життів"* Р. "шукає інше середовище, інші засоби, щоб запалити читача". Відтепер ідеал моральної величі письменник знаходить не у постатях полководців, законодавців, державних діячів, вождів революції, а у творчій особистості.

Проблема мрії і дії залишається центральною і в цьому циклі. Так, у *"Житті Мікеланджело"* письменник показує конфлікт могутнього генія і слабкої людини в душі однієї особистості. Це протиріччя не дозволяє Мікеланджело завершити жодного з його творінь. У фіналі нарису геніальний художник відрікається від мистецтва і навертається до релігії. Р. переконаний у необхідності поєднати мрію і дію. "Героїзм — це бачити світ таким, яким він є, і любити його", — проголошує письменник. Проте у *"Героїчних життях"* Р. сформулював нове розуміння героїзму, який полягає не у подоланні виняткових труднощів і небезпек революційного часу, а у щоденній боротьбі особистості із собою, з хворобами, злиднями, самотністю, власною слабкістю.

Звертаючись до традиції Плутарха, Р. на зламі XIX–XX ст. виступив як новатор у жанрі біографії, як творець синтетичної жанрової модифікації, що містила елементи розвитку нової системи жанрових форм — біографічного жанру XX ст. (передусім у творчості А. Моруа та С. Цвейґа). У своїх біографічних нарисах Р. синтезує риси різних жанрів: психологічного нарису, літературного і музично-історичного портрету, наукової біографії і т.д. У ролланівських біографіях поєднуються різні стихії: документальна, художня, психологічна, публіцистична і філософська.

Працюючи над біографіями, Р. паралельно писав свій найголовніший твір, роман *"Жан-Крістоф"* ("Jean-Christophe", 1904–1912). Задум роману виникнув ще в 90-х рр. XIX ст. Згодом Р. згадував, що у нього було бажання написати "музичний роман". Він хотів не аналізувати почуття, а безпосередньо "викликати" його у читача — так, як це робить музика. Прагнення передати динаміку почуття визначило жанрову специфіку *"Жан-Крістофа"*. Роман руйнує традиційні для XIX ст. принципи романної форми. Це "роман-потік", роман-симфонія, де кожна з трьох частин має свою тональність, свій ритм. Численні вставні епізоди і ліричні відступи створюють атмосферу схвильованості й емоційної піднесеності. Л. Араґон назвав *"Жан-Крістоф"* "романом про ідеї". Справді, Р. так само, як і інший фундатор жанру "роману-потоку" М. Пруст, створює варіант інтелектуального роману, у якому боротьба характерів розкривається передусім як боротьба ідей. Основою роману слугують кілька постійних мотивів та етичних постулатів: відродження через смерть, поразка у перемозі і перемога у поразці.

В образі геніального музиканта, німця Жан-Крістофа Р. втілює мрію про героя, про "сучасного Бетховена". Події духовної біографії Жан-Крістофа — підґрунтя розгортання сюжету. Повставши проти деспотизму німецьких можновладців, проти насильства, Крістоф утікає до Франції. Знайомство героя з великим світом європейської культури і політики розчаровує його. Французьку культура він сприймає як "ярмарок на майдані", де все купується і продається. Книга *"Ярмарок на майдані"* ("La Foire sur la place") свідчила про посилення гостроти соціального аналізу в творчості Р. і про його сатиричний хист.

У *"Жан-Крістофі"* розповідь про події внутрішнього життя героя поєднується з відтворенням широкої соціальної і культурної панорами європейського життя на початку XX ст. Крістоф, зазнавши численних випробувань, врешті-решт, усвідомлює, що свобода лише для себе самого є обмеженою. Прагнучи до повноти духовної індивідуальної свободи, гине його друг, француз Олів'є, гине безглуздо і випадково, залишаючись одинаком. У фіналі роману Жан-Крістоф втрачає свій бунтівний запал, але зберігає вірність собі, свою творчу неповторність. Обов'язок митця він вбачає у тому, щоби залишатися вірним своїм природі та талантові. У цьому для Р. полягає запорука безсмертя генія. Ідея безсмертя виражена у символічній фінальній картині, у якій Крістоф-Христофор переносить через бурхливий потік немовля — Майбутній день.

У *"Жан-Крістофі"* Р. не зумів поєднати мрію і дію в реальній дійсності. Пошук методів такого поєднання триває у повісті *"Кола Брюньйон"* ("Colas Breugnon", 1918), найжиттєстверднішому творі Р. довоєнного періоду. Сам письменник вважав цю повість певним перепочинком після велетенської фрески *"Жан-Крістофа"*.

Дія повісті розгортається в Бургундії, у містечку Кламсі, де народився і сам Р. Час дії — улюблена ролланівська епоха Відродження. Головний герой — різьбяр-тесля Кола Брюньйон, чоловік веселої вдачі, кмітливий, життєрадісний і талановитий. Кола — уособлення найкращих рис національного характеру французів. Провідною темою твору є тема творчості, але Р. розуміє її широко, не лише як фахову діяльність, а й як творче ставлення до життя. Кола Брюньйон — справжній художник і творець не тільки тому, що він талановитий скульптор; головним у його характері є те, що він не може жити без праці, не приносячи радості людям. Поетика *"Кола Брюньйона"* відрізняється від стилю *"Жан-Крістофа"* з його витонченим психологізмом та інтелектуалізмом. У повісті панує стихія живої розмовної мови, колоритної і жвавої. Р. вдається до фольклорної стилізації, до ритмізованої прози.

Перша світова війна розпочала новий період у творчості Р. Він брав активну участь у суспільно-політичній діяльності, виступав з антимілітаристських позицій, став одним із найавторитетніших громадських діячів Європи. У 1915 р. вийшов збірник його антивоєнних статей *"Над сутичкою"* ("Au-dessus de la mêlée"), а наступного року письменник став лауреатом Нобелівської премії — "за піднесений ідеалізм його літературних творів, а також за щиру симпатію та любов, з якою письменник створює різні людські типи".

У 1919 р. побачила світ книга *"Предтечі"* ("Les Précurseurs"), яка набула гучного розголосу у середовищі європейської інтелігенції. Обидві книги свідчать про еволюцію поглядів Р. на сутність війни. Якщо у збірнику *"Над сутичкою"* Р. вважає, що війна є наслідком ідейних протиріч, шовіністичної пропаганди, то в *"Предтечах"* він уже веде мову про справжні причини кривавої світової різанини. Головною причиною стають гроші, матеріальні інтереси тих, хто наживається на війнах.

Фарс *"Лілюлі"* ("Liluli", 1919) — гострий памфлет, спрямований не стільки проти війни, скільки проти соціальної брехні взагалі, яких би форм вона не набувала: ілюзорної свободи, облудного права, лицемірства тощо. У повісті *"П'єр і Люс"* ("Pierre et Luce", 1920) йдеться про трагічну історію двох людей, котрі зустрілися і покохали одне одного в дні війни. Спроба сховатися від жахіть війни в ідилії любовних побачень виявилася невдалою. Закохані гинуть під уламками храму, зруйнованого німецькою авіацією. У романі *"Клерамбо"* ("Clérambault", 1920) відтворена атмосфера перших місяців війни, описана шовіністична вакханалія у Франції. Герой твору — поет Аженор Клерамбо з ентузіазмом зустрічає початок війни. Але після втрати сина, котрий добровільно вирушив на фронт, Клерамбо засуджує війну.

Улітку 1919 р. письменник опублікував *"Декларацію незалежності духу"* ("Déclaration d'Indépendance d'Esprit"), програмну статтю, у якій Р. звернувся до європейської інтелігенції із закликом до об'єднання і спільного захисту духовної свободи.

Навесні 1921 р. Р. разом з батьком і сестрою переїхав у Швейцарію, купив будинок у Вільньові, де напружено працював, приймав численних відвідувачів, відповідав на силу-силенну листів. Коли дозволяло здоров'я, Р. вирушав у закордонні мандри: у 1923 р. відвідав Лондон і Зальцбурґ, у 1924 р. — Відень і Прагу, 1925 р. побував у Німеччині.

На початку 20-х рр. письменник прагнув знайти відповідь на питання, як узгодити задекларовану ним відмову від насильства з необхідністю змінити існуючі суспільні порядки. Саме відмінності у поглядах на цю проблему стали причиною розбіжностей між Р. і А. Барбюсом, чільним діячем групи "Клярте", до якої належали інтелектуали, переконані в тому, що єдиним засобом досягнення принципів справедливості, миру і свободи є революція. Р. відмовився приєднатися до цієї групи. Вітаючи російську революцію, письменник усе ж побоювався її можливих наслідків і крайнощів. Інформація, що надходила з Росії, не дуже тішила Р. Він рішуче заперечував принцип "мета виправдовує засоби". У 20-х рр. Р. найбільше імпонував толстовський принцип непротивлення злу насильством. Письменник співчував визвольній боротьбі індійського народу проти англійського

панування. Йому була близькою думка М. Ганді про необхідність здобуття незалежності мирними, ненасильницькими методами.

У пошуках світогляду, який слугував би керівництвом до дії, Р. вдався до вивчення політичної та релігійно-філософської думки Індії. Результатом цих студій стали книги *"Махатма Ганді"* ("Mahatma Gandi", 1923), *"Життя Рамакрішни"* ("La Vie de Ramakrishna", 1929), *"Життя Вівекананди"* ("La Vie de Vivekananda", 1930), у яких Р. виклав і дослідив ідеї індійських містиків. Незважаючи на інформацію про терор і репресії у Росії, Р. у своїх виступах завжди підтримував радянську державу. Про це, зокрема, свідчать його статті *"На смерть Леніна"* ("Sur la mort de Lénine", 1924), *"Лист до редакції "Лібертер" про репресії в Росії"* ("Lettre au "Libertaire" sur la répression en Russie", 1927), *"Відповідь К. Бальмонтові та І. Буніну"* ("Réponse à C. Balmont et à I. Bounine", 1928). Р. був переконаний у тому, що, незважаючи на помилки, прорахунки і навіть злочини, російська революція є "грандіозним соціальним зусиллям, найпотужнішим і найплідніішим у сучасній Європі". У статті *"Прощання з минулим"* ("Adieu au passé", 1931) відобразилися зміни, яких зазнали погляди Р. Письменник збайдужів до своєї концепції "незалежності духу" і визнав історичне значення російської революції.

Найпомітнішим художнім твором Р. повоєнного періоду став роман *"Зачарована душа"* ("L'Âme enchantée", 1922—1933). Героїня роману Аннета Рів'єр, котра, за висловом Р., "як і Жан-Крістоф, хоча й у зовсім іншому плані, належить до великої когорти творчих натур", не наділена геніальністю Жан-Крістофа, вона не митець. Але творчий характер її натури виявляється у праці, в умінні пожвавити ініціативою будь-яку справу.

Від проблем естетичних Р. переходить до соціальних. Аннета — новий тип жінки, яка захищає своє право на незалежність, самостійну працю і людську гідність. Втративши батька, відчувши гіркоту розчарування в коханні, залишившись без копійки, Аннета відкриває для себе світ, пізнає життя, зазнає багатьох випробувань, зберігаючи при цьому силу духу і світлий розум. У фіналі роману, втративши свого сина Марка, вбитого італійським фашистом, Аннета переживає духовний злам і приєднується до активної соціальної діяльності.

Провідною темою роману стала тема долі французької інтелігенції у період від середини 90-х рр. XIX ст. до 30-х рр. XX ст. *"Зачарована душа"* — один із перших антифашистських романів XX ст. У цьому творі Р. знаходить відповідь на питання про поєднання мрії і дії. Запорукою досягнення такої єдності стає відмова від індивідуалістичної обмеженості, здатність вступити у боротьбу за ідеали справедливості. Композиційно *"Зачарована душа"* нагадує *"Жан-Крістофа"*. Це монументальний твір, де біографія непересічної особистості змальована на широкому тлі життя європейського суспільства. Зберігається і симфонічна структура роману, емоційна піднесеність, патетичність стилю.

У 1934 р. Р. одружився із молодою росіянкою, француженкою по матері, котра стала для нього другом і помічником, Марією Кудашевою. Улітку 1935 р. на запрошення Максима Горького Р. відвідав СРСР. Він зустрічався з письменниками, двічі розмовляв із Й. Сталіним, намагаючись переконати радянського керівника у необхідності звільнення з ув'язнення відомого діяча партії есерів. Враження від цієї подорожі Р. виклав у щоденнику, фрагменти з якого побачили світ у журналі "Єроп" у 1960 р.

У 1936 р. вийшов друком збірник *"Супутники"* ("Compagnons de route"). До книги увійшли 11 статей та есе, написаних від 1900 до 1935 р. і присвячених видатним митцям і мислителям, яких Р. вважав супутниками свого життя. Зокрема, тут були нариси про В. Шекспіра, Й.В. Гете, Л. Толстого, В. Гюго, а завершувала збірник стаття *"Ленін, мистецтво і дійсність"*.

У 1938 р. письменник повернувся зі Швейцарії у Францію. У цей період його особливо непокоїли події, що відбувалися в СРСР. Стривожений повідомленнями про посилення репресій, Р. висловив свою стурбованість у приватних листах до радянських можновладців, проте не отримав від них ані відповіді, ані пояснення. Підсумком роздумів Р. про долю і злигодні революцій стала драма *"Робесп'єр"* ("Robespierre", 1939), що завершила цикл *"Театр революції"*. *"Робесп'єр"* — монументальний твір з багатьма дійовими особами, у ньому панує атмосфера революційного збудження, людський гамір. У центрі драми — проблеми революційної етики, передусім питання про доцільність терору. Р. показує, як кривава машина терору знищує і тих, хто його розпочав.

Початок Другої світової війни застав Р. у Везелі, на півдні Франції. Письменник негайно виступив із заявою, у якій звернувся до тодішнього прем'єр-міністра Франції Е. Даладьє, підтвердивши свою "цілковиту і щиру відданість боротьбі демократії проти гітлерівської тиранії". А через кілька місяців Везеле окупували фашисти. Незважаючи на те, що частину його будинку забрали німці, Р. продовжував працювати над автобіографічними творами *"Внутрішня подорож"* ("Le Voyage intérieur", 1942), *"Плавання навколо світу"* ("Le Périple", 1946), над багатотомним дослідженням *"Бетховен. Великі творчі епохи"* ("Beethoven. Les Grandes Époques créatrices", 1928—1949), у яких відобразилися розгубленість та тяжкі душевні переживання старого і хворого письменника, викликані подіями війни. Останнім твором Р. стала книга *"Пегі"*

("Péguy", 1944), у якій письменник змалював образ свого друга, поета і полеміста, колишнього головного редактора "Двотижневих зошитів", а також його епоху. Письменник помер у 1944 р. від туберкульозу, встигнувши побачити свою країну вільною.

Р. — один із найвидатніших французьких письменників-реалістів XX ст., творчість якого справила істотний вплив на Р. Мартена дю Гара, Ж.Р. Блока, А. де Сент-Екзюпері, Л. Арагона, С. Цвейга, А. Моруа, А. Барбюса, Г. Гессе, Я. Івашкевича. Він разом із А. Франсом, Г. Веллсом, М. Прустом, А. Жідом, Т. Манном стояв біля витоків інтелектуального роману XX ст. Р. вніс у західноєвропейську літературу потужний героїчний нурт, непохитну віру у можливості людини. А його головна заслуга, на думку французького дослідника Ж. Альбертіні, полягала в тому, що він "зумів бути інтелектуалом, митцем нового типу", котрий відмовився від традиційної університетської кар'єри і віддав усі свої сили боротьбі за людину, за її гідність і свободу духу.

Українською мовою ряд творів Р. переклали Я. Кравець, М. Овруцька, В. Очан, С. Сакидон та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — П'єр і Люс. — К., 1966; Кола Брюньйон. — К., 1971; Думки про мистецтво. — К., 1974; Твори. — К., 1975; Жан-Крістоф. — К., 1982. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 14 т. — Москва, 1954–1958; Статьи, письма. — Москва, 1985; Воспоминания. — Москва, 1966.

Літ.: Балахонов В.Е. Р. Роллан и его время. — Ленинград, 1972; Журавська І.Ю. Ромен Роллан. Життя і творчість. — К., 1978; Мотылева Т.Л. Творчество Р. Роллана. — Москва, 1959; Мотылева Т.Л. Ромен Роллан. — Москва, 1969; Ромен Роллан // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Цвейг С. Ромен Роллан: Жизнь и творчество // Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1963. — Т. 7.

В. Триков



РОНСА́Р, П'єр де (Ronsard, Pierre de — 11.09.1524, замок Ла-Пуасоньєр, Вандомуа — 27.12.1585, абатство Сен-Ком, Турень) — французький поет.

Р. належав до вельможної дворянської родини, навчався у Наваррському коледжі в Парижі (1533–1534), був пажем при дворі сина Франціска I герцога Карла Орлеанського і принцеси Мадлен (1536–1537). У 1540 р. потрапив до почету королівських дипломатичних посланців, відвідав Фландрію, Шотландію, Італію та Німеччину. Але у 18 років Р. раптово оглух і був змушений припинити дипломатичну кар'єру. Він відмовився від придворного життя й упродовж кількох років вивчав стародавні мови, поезію та філософію в колежі Кокре. Навколо відомого вченого Ж. Дора тут гуртувалися вчені та літератори, серед яких Р. зустрів майбутніх друзів і однодумців. Спільнота молодих поетів отримала назву "Плеяда" на згадку про "сузір'я" александрійських поетів III ст. до н. е. — Феокріта, Лікофрона, Гомера Молодшого та ін. Становлення "Плеяди" як єдиної національної поетичної школи відбувалося у боротьбі з традиційною куртуазно-аристократичною та університетською поезією.

У маніфесті *"Захист і звеличення французької мови"* ("La Défense et illustration de la langue française", 1549), написаному Ж. дю Белле за участю Р., йшлося про план всеосяжної поетичної реформи. Маючи на меті оновлення французької мови, Р. і дю Белле звернулися до традицій античної літератури, яку вони вважали невичерпним джерелом мовних скарбів. Провідну роль у *"Захисті"* відіграє арістотелівське поняття наслідування, переосмислене в дусі Ренесансу; Р. і дю Белле вважають античну поезію не так предметом копіювання, як стимулом для творчої діяльності. "Плеяда" прагнула перебудувати жанрову систему за допомогою відродження у французькій літературі ліричних і драматичних жанрів античності — оди, елегії, епіграми, сатири, послання, еклоги, трагедії та комедії. Потужний вплив поезії італійського Ренесансу на французьку поезію XVI ст. зумовив інтерес Р. та дю Белле до жанру сонету. Спираючись на античне уявлення про місію поета, Р. і дю Белле розвивали вчення про поетичне натхнення. У цій сфері вони загалом дотримувалися поглядів Платона, трактуючи поета як пророка, просвітленого божественним натхненням. Та, з іншого боку, члени "Плеяди" вірили в існування загальнообов'язкових правил поетичної майстерності. Згодом ці ідеї стали наріжним каменем естетики класицизму.

Дотримуючись приписів *"Захисту"*, Р. прагнув творити "високу поезію". У своїй першій поетичній збірці *"Оди"* ("Odes", 1550) він послуговується формою піндаричної та горацiанської оди для вираження притаманного епосі Ренесансу життєрадісного світосприйняття. Провідна тема збірки — перемога людського духу над часом — лунає в різних регістрах. У піндаричних одах вона постає як урочисте звеличення подвигів і безсмертя, а в горацiанських одах тема набуває інтимнішого, особистіснішого характеру. У центрі уваги опиняється людина, яка відкриває для себе красу навколишнього світу і усамітнюється на лоні природи, щоби втішатися радощами спокійного сільського життя.

Перше десятиліття творчості Р. — період поетичних експериментів, позначений яскравими знахідками і болісними помилками. Спроба Р.

прищепити піндаричну оду на французький ґрунт виявилася невдалою. Намагаючись створити універсальний ліричний жанр, здатний охопити широке коло тем і мотивів, Р. звернувся до сонета.

Героїню сонетного циклу *"Кохання до Кассандри"* ("Le Premier Livre des Amours", 1552–1553), доньку багатого флорентійського банкіра Кассандру Сальвіаті, Р. зустрів під час королівського балу у Блуа у 1545 р. Зазнавши помітного впливу петраркізму, поет оспівує піднесене і нерозділене кохання. Найбільшу увагу Р. приділяє психологічним аспектам любовної пристрасті:

Скоріше в небі згасне сяйво зір,
І в океані стверднуть буйні хвилі,
І спиняться під сонцем скам'янілі,
І заніміє їх незмірний шир;
Скоріш поваляться громаддя гір,
Усе змішається у заметілі,
Ніж стану я рабом красуні білій
Чи вразить мій зеленоока зір.
О карі очі! Як я вас кохаю,
Яким вогнем душі до вас палаю!
А голубим очам я ворог злий.
Чи житиму, чи у могилі буду,
Очей ніколи карих не забуду,
Двох сонць небесних у душі моїй.

(*"Скоріше в небі..."*,
тут і далі пер. Ф. Скляра)

У тому ж таки 1553 р. Р. опублікував *"Книжку пустощів"* ("Livret de Folastries"), яка мала характер зухвалого виклику. У *"Пустощах"* вперше пролунали близькі до анакреонтівської традиції мотиви, які поет продовжив і розвинув у збірках *"Гай"* ("Boccage", 1554) і *"Суміші"* ("Mélanges", 1555). Вдаючись до невеликих за обсягом жанрів — присвяти, епітафії, оделетти, похвального та сатиричного опису, Р. поєднує у цих збірках анакреонтівську лінію (мотиви насолоди щасливими миттєвостями швидкоплинного життя) із середньовічною лінією, джерелом якої були поезія трубадурів і народна пісня XV ст. З цього погляду особливого значення для Р. набуває ставлення до природи. Вона має не лише естетичну, а й філософську вартісність, виступає у ролі порадниці поета, відкриваючи перед його очима всеосяжний домен природності та добра. Поетизація природи тісно пов'язана у Р. з гуманістичним міфом про "золотий вік". У вірші *"Блаженні острови"* ("Les Isles Fortunes") постає образ островів, загублених серед океану, де поет шукає притулку від життєвих злигоднів.

Прикметними рисами зрілої лірики Р. є гнучкість і дивовижна мелодійність. Музикальність була для Р. неодмінною передумовою ліризму. Незважаючи на свою глухоту, Р. був неабияким шанувальником музичного мистецтва і сам непогано грав на лютні. Він часто відвідував зібрання Академії поезії та музики. Академію очолював друг Р., поет "Плеяди" Ж. А. де Баїф, котрий мріяв про зближення музики та поезії і пропагував античний метричний вірш. "Плеяда" здійснила метричну реформу, утвердивши панування строфічного принципу ліричної поезії. Оновлення ліричних форм збагачувало французьку поезію новими виражальними засобами. Р. розробив структуру десятискладового вірша, яку згодом розвинув класицист Ф. Малерб. Працюючи над циклами сонетів, присвячених Марії ("Continuation des Amours", 1555; "Nouvelle Continuation des Amours", 1556), Р. використав дванадцятискладовий александрійський вірш, який згодом набув широкого застосування у творчості романтиків.

Образ простої селянської дівчини Марії Дюпен, з якою Р. познайомився в Бургейлі, гостюючи у свого брата-єпископа, дуже відрізняється від образу Кассандри. Кохання для Р. втрачає міфологічну піднесеність і містицизм, він заперечує неоплатонічну ідеалізацію жінки, що панувала у петрарківській ліриці:

Лиш смерть — заступниця моя.
Шаную смерть віднині я
І вище честі, й більше слави,
Бо перед смертю ти ніщо.
Нащо дозволила, нащо
Взять те, що цвітом є держави?
Чи близько Бога ти в цей час,
А чи в раю, — прощай сто раз,
Прощай, Марі, і в домовині.
Тебе від мене смерть взяла,
Та й смерть не розітне вузла,
Який зв'язав нас воєдино.

("О небо, скільки в тебе зла...")

У цей період, окрім сонетних циклів, Р. також працював над *"Гімнами"* ("Hymnes", 1555–1556), у яких порушував важливі моральні та філософські проблеми. Поет протиставляє величній гармонії космосу те безладдя, що панує на землі, а вічності Всесвіту — скороминущість людського життя. У *"Гімні смерті"* ("Hymne de la mort") Р. поєднує середньовічно-християнське зображення смерті з поганським.

Наприкінці 50-х рр. XVI ст. у Франції почалися релігійні війни. Захоплений ідеєю національної єдності, Р. став прибічником католицької партії і оприлюднив низку поетичних памфлетів *"Роздуми про злигодні нашого часу"* ("Discours sur les misères de ce temps", 1562). Переконаний у тому, що в період загострення ідеологічної боротьби суспільне значення поетичної творчості зростає і поет має право говорити з монархами і вельможами як з рівними, Р. закликав співвітчизників до миру.

Громадянські мотиви, які пролунали у *"Роздумах"*, виразно помітні й у *"Франсіаді"* ("Franciade"), над якою Р. розпочав працювати у 1564 р. Поет сподівався створити національну епопею, про яку йшлося у *"Захисті"*, і звернувся з цією метою до середньовічної легенди, що постала на ґрунті "Енеїди" Верґілія. Варто зауважити, що цю легенду про походження європейських націй від стародавніх героїв-троянців Р. згадував іще в *"Гімні Франції"* ("Hymne de la France", 1549). Проте, працюючи над *"Франсіадою"*, поет прагнув синтезувати античний досвід і національну епічну традицію. Спроба виявилася невдалою; опублікувавши у 1572 р. перші чотири пісні епопеї, Р. припинив працю над нею.

У пізній ліриці Р. особливу роль відіграють мотиви дисгармонії між ренесансним ідеалом і навколишньою дійсністю. Вельми прикметною з цього погляду є елегія *"Проти лісорубів Ґастінзького лісу"* ("Contre les bucherons de la forêt de Gastine"), яку Р. написав у середині 70-х рр. й опублікував у 1584 р. Знищення улюбленого куточка природи (предки Р. були лісниками Ґастінзької пущі) символізує для поета загибель культури, прекрасного світу античних богів.

В останній збірці інтимної лірики *"Сонети до Єлени"* ("Sonnets pour Hélène", 1578) з'являються маньєристичні елементи, пов'язані з частковим поверненням Р. до неоплатонічної концепції кохання; поет постійно корелює образ своєї коханої з ідеальною моделлю. Незважаючи на щирий траґізм пізнього кохання, він оспівує внутрішню людську гармонію. Провідна тема збірки — тема нерозділеного кохання — поєднується з мотивом осінньої природи.

В останні роки життя Р. редагував свої давні вірші, що мали увійти до повного зібрання його творів. Після того, як влітку 1585 р. це видання побачило світ, Р., відчуваючи наближення смерті, написав свій поетичний заповіт, просякнутий духом щирої релігійності.

Ще за життя Р. визнали "принцом поетів". Проте з початку XVII ст. і до початку XIX ст. його поезією майже не цікавилися, і лише у 1828 р. творчість Р. по-новому "відкрив" відомий критик Ш.О. Сент-Бев.

Українською мовою ряд віршів Р. переклали М. Зеров і М. Терещенко, а основному масиву поетичної спадщини Р. вітчизняний читач завдячує перекладам Ф. Скляра.

Тв.: Укр. пер. — Лірика. — К., 1977; [Сонети до Гелени] // Зеров М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 1. *Рос. пер.* — Лирика. — Москва, 1963; Избр. поэзия. — Москва, 1985.

Літ.: Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. — Москва, 1976; Виппер Ю.Б. Поэзия Ронсара // Виппер Ю.Б. Творч. судьбы и история. — Москва, 1990; Коптілов В. П'єр де Ронсар // Ронсар П. де. Лірика. — К., 1977; Berry A. Ronsard. — Paris, 1961; Dassonville M. Ronsard. Etude historique et littéraire: 3 vol. — Genève, 1968–1976; Desonay F. Ronsard, poète de l'amour: 3 vol. — Bruxelles, 1952–1959; Gadoffre G. Ronsard par lui-même. — Paris, 1964; Ronsard the Poet. — London, 1973.

Є. Харитонов



РОСТА́Н, Едмон (Rostand, Edmond — 1.04.1868, Марсель — 2.12.1918, Париж) — французький драматург і поет, член Французької академії з 1901 р.

Народився у сім'ї чиновника. Здобув юридичну освіту. Перші літературні спроби Р. були надзвичайно різноманітними. Він з однаковим піднесенням наслідував реалістів, романтиків, представників "добре зробленої п'єси" тощо. Задум першого драматичного твору Р. (п'єса про карлістів, 1883) свідчить про намагання юного літератора продовжити героїко-романтичну лінію п'єс В. Гюго. Смерть Гюго Р. сприйняв як втрату останнього великого романтика, як символ занепаду романтизму. Відтак у період праці над п'єсою про карлістів романтичні тенденції у творчості Р. тимчасово відійшли на другий план. Письменник захопився театром маріонеток, і цей інтерес позначився на двоактовій комедії *"Ґіньйоль"* ("Guignol", 1885). Проте, порушуючи традицію, Р. поєднав у образі Ґіньйоля одразу дві маски (ліричного коханця і вірного кмітливого слуги). Так сформувалися передумови для розвитку тенденції, яка згодом спонукатиме драматурга до руйнування канону театру маріонеток, до боротьби проти маріонетковості символістського театру і створення драми героїчних характерів.

В есе *"Двоє романістів Провансу: Оноре Д'Юрфе та Еміль Золя"* ("Deux romanciers de Provence. Honoré d'Urfé et Emile Zola", 1887) Р. уперше висловлює думку про те, що письменник повинен, відкинувши крайнощі сентиментального та натуралістичного зображення дійсності, синтезувати найкращі риси цих протилежних тенденцій, "однаковою мірою притаманних національному духові" французів. Проте думка про синтез, яка пролунала в есе, на той час іще не стала творчим принципом Р.

У 1890 р. письменник видав збірку романтичних віршів *"Пустощі музи"* ("Les Musardises") і написав невелику віршовану п'єсу *"Два П'єро, або Біла вечеря"* ("Les Deux Pierrots, ou le Souper-blanc"), у якій йому вперше вдалося гармонійно поєднати розважальну захопливість із поетичністю. Тут Р. знову використав досвід театру масок, запозичивши з цієї драматичної традиції своїх персонажів: Коломбіну і двох П'єро. Але у цій п'єсі вже відчувається руйнування театру

масок і принципу маріонетковості загалом за допомогою розщеплення маски П'єро на два внутрішньо антагоністичних образи, які зовні залишаються цілком тотожними. Письменник порушує проблеми оптимізму та песимізму, умовного та реального; у п'єсі виразно простежується формування таких рис поетичної драми, як паралелізм, контраст, діалектика комічного і трагічного, зовнішнього та внутрішнього — ці художні особливості відіграватимуть провідну роль у зрілій творчості Р.

Комедія *"Романтики"* ("Les Romanesques", 1891) стала знаменним етапом у становленні неоромантичного методу письменника й опануванні ним жанру поетичної драми. Р. намагається поєднати риси романтичної поетичної драми з атрибутами водевілю в стилі школи "добре зробленої п'єси". Головною проблемою п'єси стала проблема значення романтики у житті. Героїв комедії важко назвати самостійними характерами, це радше образи-ідеї: Персіне та Сільветта уособлюють тип людей, для яких романтика — понад усе; натомість їхні батьки, Бергамен і Паскіно, дотримуються цілком протилежних поглядів — здоровий глузд для них важить більше за романтику. Страфорель, який допомагає батькам у здійсненні їхніх планів стосовно дітей, поєднує крайнощі обох тенденцій: як "романтик", він набагато сміливіший і винахідливіший, ніж Персіне та Сільветта, а проте до життя він ставиться навіть виваженіше, ніж розсудливі Бергамен і Паскіно. У *"Романтиках"* Р. художніми засобами відтворив конфлікт між романтичними ілюзіями і духом практицизму. Письменник вважає, що цього конфлікту можна уникнути, і пропонує своєрідну "програму дій": романтичні натури повинні враховувати реальність, а з іншого боку — прозу життя треба помірно урізноманітнювати романтикою.

У драмі *"Принцеса Мрія"* ("La Princesse lointaine", 1895) Р. відійшов від концепції *"Романтиків"*. Розважальність поступилася місцем певному дидактизмові, іронічний погляд на життя — піднесеному трактуванню світу і людини. У *"Принцесі Мрії"* дослідники зауважують тенденцію до перетворення віршованої драми у "драматичну поему". Від віршованого опису тієї чи іншої події, випадку, комічної ситуації Р. переходить до створення поетичної моделі світу. Сюжет цієї драми ґрунтується на легенді про кохання середньовічного трубадура Жофруа Рюделя до тріполітанської принцеси Меліссінди. Поєднання історії та легенди уможливило для Р. втілення ідеї про нероздільність мрії та дійсності, водночас створюючи ілюзію реальності світу, який поет змалював у межах умовностей неоромантичного театру.

У *"Принцесі Мрії"* людина не протистоїть, а гармонійно зливається з навколишньою дійсністю. Характери головних героїв (Рюдель, Бертран, Меліссінда) побудовані за допомогою поєднання ідеальних і матеріальних рис. Ці персонажі видаються психологічно суперечливими, складними образами. Психологізм Р. пов'язаний із класицистською традицією в тій її інтерпретації, що була притаманною неокласицистській і неромантичній течіям наприкінці XIX ст. Передусім це виявляється у підкресленому антиісторизмі зображення психології персонажів: вона немає нічого спільного із Середньовіччям, почуття героїв витончені, рафіновані й осучаснені.

У п'єсі *"Самаритянка"* ("La Samaritaine", 1897) Р. розвиває біблійний сюжет про навернення Ісусом Христом грішної самаритянки. Цей сюжет був особливо прийнятним для розгортання неромантичної концепції з огляду на те, що в образі Ісуса письменник міг змалювати ідеального героя. Р. не ізолює його від світу людей. Навпаки, особистість Христа визначається гармонійним поєднанням двох елементів: ідеального та матеріального. Неконфліктність цих антагоністичних стихій в образі Ісуса Р. пояснює тим, що його ідеальний герой усвідомив синтетичну природу людини і світу, який її оточує. Христос приходить у дисгармонійний світ, щоби відкрити таїну великої гармонії. Першою таємницю Ісуса, за сюжетом, судилося осягнути самаритянці Фотіні. Під впливом зустрічі з Христом характер Фотіни не змінюється, відбувається лише усвідомлення того, що навіть у грішному коханні є часточка любові до Бога. Усвідомивши це, Фотіна змогла уподібнитися ідеальному героєві п'єси, пізнати нероздільність земного та небесного, ідеального та матеріального, а відтак — провістити Христове вчення мешканцям Сихема. Завдяки зміні свідомості героїні здається, що змінився й увесь світ. Ця думка є наріжним каменем неоромантичного уявлення про пріоритет героя над обставинами. У п'єсі Р. герой сам формує обставини, його вплив на зовнішній світ відіграє вирішальну роль.

1897–1903 рр. — період теоретичного усвідомлення й утвердження неоромантичних принципів у драматургії Р. У тогочасній Франції склалося загрозливе політичне становище. Спалах шовінізму, спричинений "справою Дрейфуса", сягнув кульмінаційної точки. Саме за таких умов французька публіка вперше побачила героїчну комедію Р. *"Сірано де Бержерак"* ("Cyrano de Bergerac", 1897) — своєрідний, сповнений гуманістичного пафосу, новаторський твір, що увійшов до золотого фонду літератури для театру.

Спершу задум комедії не мав нічого спільного з постаттю французького письменника і мислителя XVII ст. Сірано де Бержерака. Проте історичний Сірано значною мірою відповідав

тому типові людини, який був об'єктом художніх пошуків Р. Закономірно, що письменник знайшов свого героя саме в епосі абсолютизму, адже реалії тієї доби спричинили до появи такого типу особистості. Сірано де Бержерак — це людина, котра кидає виклик усім законам суспільства, виступаючи проти будь-якої регламентації, що пригнічує і знищує індивідуальність.

У комедії Р. людина постає як злиття, синтез протилежних стихій. Головним способом типізації стає поєднання і гіперболізація полярних якостей особистості. Так, Крістіан вродливий, але дурний; у Роксани надмірно розвинутий розум, натомість сплять почуття і т. д. Той самий принцип Р. узяв за основу, створюючи образ Сірано де Бержерака. Головний герой п'єси — поет і воїн, його дотепи і веселі витівки межують із блазнюванням, але іноді він буває сентиментальним. Сірано — герой і мужня людина, але в коханні він вельми несміливий, його слова піднесені і прекрасні, але обличчя потворне і смішне. Суперечливі риси героя синтезуються, збагачують одна одну, створюючи надзвичайну — як на такі протиріччя — цілісність характеру.

Проте не лише особисті якості Сірано визначають загальний колорит цього образу: він зрісся з ростанівським світом і не може існувати поза ним. Волелюбність Сірано втілюється у гаслі "Бути самим собою". Але в комедії нікому не вдається бути самим собою, і це, на думку Р., зумовлено згубним впливом суспільства на особистість. Не уникнув такого впливу й Сірано. Одним із найістотніших моментів п'єси стає компроміс Сірано із суспільством: геніальна людина відмовляється від своєї сутності на догоду смакам та ідеалам суспільства, але почувається щасливою, лише знову ставши сама собою. Саме так належить розуміти угоду Сірано з Крістіаном, котрого Роксана покохала за його вроду. Союз красеня Крістіана і прекрасного душею Сірано став уособленням ідеалу Роксани, позірним тріумфом гармонії. Проте таке втілення ідеалу є штучним, воно неодмінно завдасть болю усім трьом героям. Лише у фіналі п'єси утверджується нова гармонія. Для цього Роксана мусила докорінно змінитися, відкинути свій колишній неземний ідеал і навчитися бачити у житті справжню красу, навіть під машкарою потворності. Бачити в дійсності ідеал — ось головна думка п'єси.

Синтетичний характер цієї ідеї позначився і на композиції твору, це особливо помітно в особливостях жанру "героїчної комедії". Перша дія, що відбувається в Бургундському готелі, ще не містить зав'язки і тому виконує функції своєрідного прологу, увертюри, концентруючи основні теми, висвітлені у драмі. Р. послуговується прийомом "театру в театрі", щоб у глядача з'явилося відчуття максимальної насиченості простору п'єси. У драматурга "театр — це світ". Р. репрезентує всі соціальні верстви: від суспільного дна до фактичного глави держави — кардинала. Вирішення проблеми простору як реального, об'єктивного і водночас поетичного, суб'єктивного, здатного концентруватися і розширюватися, "живого" простору (тут варто бодай згадати про двобій Сірано з простором наприкінці п'ятого акту) увиразнюється паралельним існуванням двох потоків часу: побутового, що описує буденне життя, і музичного, що відтворює зовнішній світ як віддзеркалення внутрішнього світу Сірано. Синтезуючий характер першої дії виявився також і в поєднанні героїчної, комічної і ліричної стихій в єдине ціле.

Натомість друга, третя і четверта дія покликані розвинути кожну з цих стихій зокрема. У другому акті, який побудований паралельно до першого і є його цілковитою протилежністю, Р. розглядає комічний аспект світу. Проте саме на тлі дії-пародії, відповідно до закону романтичного контрасту, драматург подає епізод освідчення Роксани в коханні до Крістіана. Веселий і безтурботний світ відсуває Сірано на другий план, не зауважуючи його внутрішньої драми. Провідною стихією третього акту стає ліризм, який сягає кульмінації у сцені під Роксаниним балконом, коли Сірано від імені Крістіана виголошує пристрасний монолог закоханого. Четверта дія, у якій йдеться про облогу Арраса і битву з іспанцями, розкриває героїчну тему, увиразнюючи героїчний аспект світу. Ця дія набуває справді епічного масштабу, адже всі персонажі виявляють тут свій героїзм. Події, про які йдеться у п'ятому акті, відбуваються аж через п'ятнадцять років — ця частина драми покликана підсумувати, по-новому синтезувати зміст усієї п'єси. Саме тут найбільш виразно і промовисто лунає думка про те, що ідеал існує у самій дійсності. Ця ідея перегукується із засадничим принципом Сірано: бути самим собою. Слід цінувати в людині ті якості, які притаманні саме їй, а не комусь іншому. Відтак стає очевидним, що ідеалом Р. є особистість, вільна від суспільних пут і забобонів.

Гучний успіх припав на долю наступної п'єси Р. — *"Орлятко"* ("L'Aiglon", 1900). Драматург написав цей твір спеціально для виконавиці ролей Меліссінди і Фотіни — видатної французької актриси Сари Бернар. Роль Фламбо, солдата наполеонівської гвардії, який намагається організувати втечу сина Бонапарта з Австрії, мала належати першому виконавцеві ролі Сірано де Бержерака К. Б. Кокленові. Причиною жвавих суперечок, що точилися довкола цієї п'єси, стали не так її художні чесноти, як об'єктивно виражені в *"Орлятку"* націоналістичні настрої французької

буржуазії, звеличення наполеонівської легенди, яка наприкінці XIX ст. набула вкрай реакційного забарвлення. Бонапартистське тло — невіддільна і важлива частина твору. Образ Наполеона та його героїчного життя відіграє вельми істотну роль у структурі п'єси: поряд з драматичним сьогоденням, зі світом буденності постає епічна минувшина, яка уособлює світ "ідеальних вартостей". Р., розділивши поетичний світ п'єси на світ минувшини і сучасності, дотримується принципу єдності світу і героя, згідно з яким макрокосм є збільшеним віддзеркаленням мікрокосму, тобто закони внутрішнього світу людини і поетичного Всесвіту — тотожні (у *"Сірано де Бержеракові"* Р. почасти нехтував цим принципом). Відтак в образі головного героя поєднуються ніби дві істоти, а гармонія протилежностей втрачається. Р. підкреслює, що в епічному минулому битви були зримими, натомість тепер вони відбуваються в душі і перемоги у цих битвах виявляються не в пишних церемоніях, багатстві, загальній пошані, а в збереженні внутрішньої шляхетності, честі, у праві поважати самого себе. Це одна з провідних ідей п'єси. Орлятко здобуває перемогу лише ціною власного життя, позаяк його внутрішній конфлікт не можна вирішити інакше.

У 1901 р. Р. був обраний до складу Французької академії замість покійного драматурга А. де Борньє. У 1903 р. відбувся офіційний вступ Р. до академії. Під час урочистої церемонії письменник виголосив *"Промову з нагоди обрання до академії"* ("Discours de réception à l'Académie"), яка за традицією була присвячена попередникові новообраного академіка. Борньє був одним із перших французьких неоромантиків, саме тому необхідність традиційних дифірамбів на його адресу не суперечила осмисленню завдань французького неоромантичного театру. У своїй промові Р. виклав неоромантичну концепцію світу, людини і мистецтва.

Образ провінційного містечка Люнель, в якому народився Борньє, став для Р. концентрованим вираженням думки про те, що навіть у найбуденніших явищах світу можна віднайти поетичні, романтичні риси. На відміну від *"Принцеси Мрії"* чи *"Самаритянки"*, у яких світ дійсності одразу був екзотичним, легендарним, в образі Люнеля письменник оточує ореолом вагомості і романтичності сучасне загумінкове містечко.

У ростанівській концепції особистості найсуттєвішим видається поєднання двох провідних, на думку письменника, рис людської натури: героїзму і здатності мріяти. Ці риси, поєднуючись у різних варіаціях, формують низку людських типів: власне герой, який здійснює різні подвиги, передусім моральні; його антипод — "герой панаша", який за ефектною позою лише приховує свою "буржуазну розсудливість", і, нарешті, "герой в душі". "Герой панаша" і "герой в душі" характерні насамперед для концепції "нового" романтичного героя, адже ним може стати кожна людина.

У своїй промові Р. приділив особливу увагу проблемі визначення завдань художньої творчості. На думку письменника, драматичне мистецтво повинно навчати людей вірити в ілюзію. Проте пробудження уяви глядача — не самоціль, воно має уможливити виконання другого завдання мистецтва — морального виховання людей. Обидва завдання гармонійно взаємодіють, якщо на сцені втілюється піднесена мрія.

Третій, заключний, період творчості Р. (1900—1910-і рр.) пов'язаний із поступовим розчаруванням драматурга у неоромантичній концепції. Майже десять років тривало творче мовчання Р., від більшості задумів нових творів він відмовлявся ще на початковій стадії (*"Дон Кіхот"*, *"Полішинель"*, *"Дзвони"*).

Серед усіх задуманих у цей час творів драматург повністю завершив лише один — віршовану п'єсу *"Шантеклер"* ("Chantecler", 1910).

Головна проблема твору — місце поета у світі. Зображене у п'єсі птаство стає символіко-алегоричним образом світу людей. У центрі цього світу опиняється справжній поет — півень Шантеклер, видатний майстер співу. Розкриття таємниці його мистецтва — це розкриття нової естетичної програми Р. Передусім виявляється, що тіло Шантеклера ідеально надається для співу. Друга частина таємниці Шантеклера полягає в тому, що він відчуває свій зв'язок із землею. Гармонія мікрокосму поєднується з гармонією Всесвіту. І, нарешті, остання таємниця Шантеклера — в ідеалізмі, у вірі в свою особливу місію, у те, що своїм співом він будить світанкову зорю. Навіть коли Курка-Цесарка підступно руйнує цю ілюзію, змусивши Шантеклера пропустити схід сонця, він однаково знаходить аргументи для того, щоби ще сильніше утвердитися у своїй вірі. Тут драматург виявляє суперечливість своєї позиції: з одного боку, у п'єсі чи не найширше розвивається ідея синтезу протилежностей у світі та людині, пов'язана з пошуками "синтетичного методу" і "синтетичного жанру", не обмежених жодними новітніми естетичними доктринами, а з іншого — образ Шантеклера перебуває у трагічному конфлікті з суспільством (яке, в свою чергу, протиставлене гармонійній природі). Відтак ідея синтезу набуває характерних рис компромісу: потрібно не зважати на дійсність, утверджуватися в ідеалізмі, віря чи у своє високе покликання, навіть якщо життя спростовує цю ілюзію.

Творчість Р. завершується драматичною поемою *"Остання ніч Дон Жуана"* ("La Dernière Nuit

de Don Juan", 1911–1914; опубл. 1921). Ця п'єса є своєрідним ідейним антиподом *"Самаритянки"*. Спочатку світ і Дон Жуан перебувають у цілковитій гармонії. Проте їхня єдність оманлива, і від епізоду до епізоду позірна єдність змінюється оголенням гострого конфлікту, розбрату між людиною і всім, що її оточує. Дон Жуан виступає як псевдоромантичний герой. Глузуючи над ним, Р. прощається зі своєю неоромантичною концепцією світу і людини.

Шлях Р.-драматурга був вельми складним, у процесі еволюції його творчого методу траплялися круті повороти. Проте його літературна спадщина віддзеркалює загальний шлях розвитку і становлення неоромантизму у Франції. *"Сірано де Бержерак"* став кульмінацією цього руху. Натомість *"Остання ніч Дон Жуана"* створювалася безпосередньо перед Першою світовою війною, у період, коли неоромантизм уже занепадав.

Р. зробив доволі вагомий внесок у розвиток французької драматургії. Він відродив романтичні традиції і жанр поетичної драми, у його творчості виразно пролунали патріотичні мотиви. Р. створив героїчні характери, персонажі його п'єс утверджують ідеї гуманізму, високої моралі, лицарської шляхетності.

Тв.: *Рос. пер.* — Пьесы. — Москва, 1958; Сирано де Бержерак. — Москва, 1972.

Літ.: Луков В.А. Эволюция драматург. метода Эдмона Ростана // Дисс... канд. филол. наук. — Москва, 1975.

В. Луков



РОТ, Йозеф (Roth, Joseph — 2.09.1894, м. Броди — 27.05. 1939, Париж) — австрійський письменник.

Серед видатних австрійських письменників XX ст. Р., мабуть, єдиний белетрист у найкращому значенні цього слова. Ф. Кафка, Р. Музіль, Х. фон Додерер, а до них ще й Ф. Ґрільпарцер із А. Штіфтером, ані власним місцем на сходинках успіху, ані, тим більше, прихильністю читачів, зазвичай не цікавилися. Вони творили у першу чергу для себе. Р., навпаки, — митець, котрий писав, зважаючи на читача. Він — оповідач історій, сумних, зворушливих, комічних, цілком вигаданих і вихоплених з виру повсякдення, історій, що мали цього читача зацікавити і якось на нього вплинути. Тому Р. у вищепереліченому колі — чи не єдиний справжній професіонал, хоча, звичайно, саме по-австрійському, своєрідний.

Він пішов у літературу від журналістики, від повсякденної газетярської роботи, що спонукала не тільки багато і регулярно писати, а й відразу друкувати написане, не даючи думкам і образам часу відлежатись і дозріти. Щоправда, рабом газети Р. ніколи не був: вона більше залежала від нього — зірки публіцистики, — ніж він від неї. Його репортажі артистичні та концептуальні, вони наповнені настроєм автора, насичені його індивідуальністю. Це — етюди з натури, що невловимо перетворюються на довершену художню прозу. Таким є його хист. І не виключено, що він так і залишився би чудовим белетристом, якби не втрутилася "австрійська доля".

Р. народився у Галичині, тобто на східній околиці Австро-Угорської імперії, чи то в окружному містечку Броди, чи то у неподалік розташованому селі Шваби в єврейській родині середнього достатку. Атмосфера кордону, зіткнення слов'янського, німецького, єврейського етносів, змішування чужих одна одній мов, звичаїв, релігій, — уся ця справжня й уявна екзотика здобула цим землям славу такого собі "Дикого Заходу" Габсбурзької монархії.

Р. вигадав для себе романтичнішу і трагічнішу біографію, ніж та, якою вона була насправді: батько не втік, молоде подружжя так раптово розпалося у зв'язку з першими ознаками його душевної хвороби; і Марія Рот, з народження Ґрюбель, не лишилася без засобів існування — її утримували заможні родичі. Р. закінчив у Бродах класичну гімназію і згодом вивчав філософію та германістику у Львівському (тоді Лемберзькому) та Віденському університетах.

Досліджуючи його життя, часто-густо можна натрапити на "різночитання". Взагалі це життя оповите легким серпанком легенди. Її творець — передусім сам Р. Він часто й охоче про себе розповідав, але майже завжди — по-різному; до того ж, творячи з власної біографії щось на кшталт пригодницького роману. І дивна річ, поговір продовжував цю роботу зі створення образу "легендарного Рота". Ще й нині дехто повторює поширену колись чутку, ніби славетний журналіст і письменник помер у лікарні для бідних. Насправді ж його останні дні минули у паризькій клініці славетного радіолога професора Жідона.

Але й "пригод" у житті Р. не бракувало. Щоправда, скоріше не зовнішніх, а внутрішніх, пов'язаних з його світобаченням, із його, так би мовити, пошуками істини. Проте слід сказати, що німецький письменник Г. Кестен видав у спогадах про Р. чи не всі еманації світовідчуття свого приятеля за своєрідні акторські пози, машкари: "Стара форма втечі, — писав Кестен,— це маскарад. Старий вихід для трагіка — комедія... Рот носив машкару солдата і легітиміста, австрійця, католика, насмішника

і страдника, пророка і романтика, новатора і традиціоналіста, мудреця та людини пристрастей; у мене виникало навіть відчуття, ніби він носить машкару п'яниці".

Щось у цій характеристиці, звісно, є. Так, Р. був п'яницею, але якимось напрочуд "організованим": дні віддавав напруженій творчій роботі, а ночі — бару чи пивниці... Мабуть, головна риса його натури — це парадоксальність, тому Кестен і має рацію, припускаючи, що ротівські вчинки та переконання — не більше ніж "своєрідні акторські пози, машкари".

Про воєнні роки Р. відомо небагато. Здається, він і в армії щось редагував, навіть щось писав... У 1918 р., коли імперія вже впала, з'явився у Відні і швидко зробив журналістську кар'єру, а злет, прямо-таки запаморочливий, відбувся у 1920 р., після переїзду у Берлін. Там найвідоміші газети вважали за честь публікувати його статті і репортажі. Але невдовзі після приходу до влади Гітлера Р. назавжди залишив Німеччину, мандрував по готелях Праги та Варшави, Брюсселя й Остенде, Амстердама та Відня, Цюріха та Парижа.

У політиці цей славетний журналіст і великий письменник інколи здавався наївним дитям. І. Еренбурґу він якось сказав: "Але ви все-таки мусите визнати, що Габсбурги кращі за Гітлера", і, розчарований у Радянському Союзі, на який у 20-х рр. покладав певні надії, зробив-таки ставку на тих "музейних" Габсбургів. Щоправда, його до них ставлення не таке вже й "ірраціональне": "Найсильнішим моїм переживанням, — писав він до колеги О. Форста де Батталья,— була війна та загибель моєї вітчизни, єдиної, яку я будь-коли мав, — Австро-Угорської монархії".

Він віддав їй данину у декількох своїх романах — у *"Фальшивій вазі"* ("Das falsche Gewicht", 1937), у *"Гробівці капуцинів"* ("Die Kapuzinergruft", 1938) тощо — але ніде не сягнув таких художніх висот, як у *"Марші Радецького"* ("Radetzkymarsch", 1932), цьому з усіх точок зору класичному творі німецькомовної літератури.

Там ідеться про минуле — навіть про досить віддалене минуле. Але це аж ніяк не історичний роман, хоча його дія і вміщена між двома історичними подіями: битвою біля Сольферино 1859 р. і світовою війною 1914—1918 рр.

Дати, однак, не названі, і це аж ніяк не недбальство, навпаки — розрахунок. За словами М. Бахтіна, "епічний світ відділений від сучасності, тобто від часу співця... абсолютною епічною дистанцією". Саме така дистанція ніби й пролягає у *"Марші Радецького"*. Тому й не названі дати — жодна упродовж усього твору: адже час його дії минув і ніби має стати в очах читача "абсолютним минулим".

Та й всередині самої себе дія *"Маршу Радецького"* оформлена начебто епічно і тому з точки зору звичного календарного часу рухається незвично. Все — не таке вже й коротке — життя першого фон Тротт, "героя Сольферино", людини, котра врятувала життя імператору, викладено лише на кількох сторінках, а розповідь про три-чотири останні роки з життя його онука, лейтенанта Карла Йозефа фон Тротти, зайняла сотні сторінок.

Звичайно, доля діда — лише своєрідний пролог, а юний лейтенант — постать центральна. Але дивно, що характер оповіді, зокрема її темп, від цього не змінюється. Він завжди розважливий, роздумливий, неквапний, саме такий, яким переказують легенди. Ілюзія стилістичної однорідності виникає не в останню чергу завдяки тому, що зміст подій здається рівномірно розподіленим у часі. Читачеві невідомо, скільки разів Земля обернулася навколо Сонця, доки "герой Сольферино" одружився, став батьком, довідався, що його "подвиг" проституйовано шкільними підручниками, попрохав аудієнції у порятованого ним імператора, одержав її, подав у відставку і нарешті помер в успадкованім від тестя маєтку.

І так само невідомо, скільки років служив його онук, лейтенант Карл Йозеф фон Тротта на кордоні з Російською імперією, у галицькій глушині, коли почав пити і заліз у борги, коли закохався у підсунуту йому графом Хойницьким прив'ялу жінку, коли удостоївся на маневрах уваги свого немічного імператора, коли, як і дід, полишив армію, щоби, на відміну від останнього, повернутися у перші дні світової війни та невдовзі загинути.

Проміжки між усіма цими подіями виглядають начебто рівними, а часом їх і зовсім ніби нема. Епізод прилягає до епізоду, відтворюючи буття у його, здається, безперервній, майже "міфічній" повноті. Це — як ріка, що незмінно, невпинно несе свої води: життя героїв зображається строго хронологічно — жодних зміщень у часових пластах, жодних ретроспекцій, не кажучи вже про примхливу фрагментарність, породжувану стрибками думки, вторгненням чиїхось спогадів тощо.

Найпоширеніший тут антураж — це безвідрадні болота, очерет, жаб'яче кумкання, липуче болото і дощ — дрібний, безконечний... Він супроводить Карла Йозефа, коли той мусить відвідати вахмістра Сламу, чоловіка своєї померлої коханки. І під таким самим дощем стоїть у терплячому відчаї коло огорожі Шенбруннського палацу окружний начальник фон Тротта — син "героя Сольферино" та батько лейтенанта,— чекаючи на хвилину, коли його улюблений імператор відійде в інший світ.

Щоправда, у *"Марші Радецького"* нерідко присутнє й високе небо, здебільшого нічне, всіяне великими, яскравими, мерехтливими зорями. Та воно тут, здається, лише для того, щоби відтінити безсилля людини, — наприклад, старенького імператора, коли той у нічній сорочці стоїть біля відчиненого вікна і радіє, що обдурив своїх слуг, вирвавши для себе цю мить свободи.

І починаєш помічати, що суперечка з самим собою і зі своїми об'єктами, множинність ракурсів їхнього розгляду, іронічне "зняття" власних патетичних партій, — одне слово, весь цей неепічний, неміфічний "реквізит" — навмисне розмиває удавану монолітність ротівської оповіді, що жодної монолітності там ніколи й не було. Скажімо, називаючи твір *"Маршем Радецького"*, письменник мав на увазі аж ніяк не легендарні перемоги знаменитого австрійського фельдмаршала, а лише мелодію, створену на його честь Й. Штраусом, — мелодію молодечу, бравурну, веселу і тому кричуще невідповідну духові роману: адже роман є елегійним, подеколи трагічним і водночас не чужим насмішці, навіть сарказмові.

І штраусівський марш — ця, за словами самого Р., "Марсельєза консерватизму" — включається у гру суперечностей. Коли щонеділі військовий оркестр виконував його під вікнами резиденції окружного начальника фон Тротти, малому Карлу Йозефу здавалося, ніби це і є уособлення Австрії. Однак той самий марш п'яничка-піаніст ушкварює в борделі тітоньки Розі, який охоче відвідують пани офіцери. І тут уже йдеться не про уособлення Австрії, а про наругу над нею.

Так само неоднозначним є і образ володаря цієї монархії — він хитрий та наївний, навчений досвідом і водночас беззахисний дідуган із прозорою краплинкою під носом.

Франц Йосиф не лише створений Р., а й справжній, історичний, — віддзеркалювався у своїх підданих: усі вони, починаючи від окружного начальника фон Тротти і закінчуючи придворними лакеями, носили однакові бакенбарди. Від імператора чекали лише одного — уособлення спадкоємності. І все замкнулося у хибне і водночас по-своєму "надійне" коло: немічний монарх — мрія немічної імперії, а немічна імперія — мрія немічного монарха. То був грандіозний, помпезний і наскрізь облудний спектакль. Імператор правив за протагоніста, решта — актори, навіть статисти, включаючи, якщо не "героя Сольферино", то принаймні його сина — окружного начальника. А ось в останнього з родини, Карла Йозефа, ролі вже немає. Він, власне, "останній" продукт виродження, але й спроба порятунку: недаремно його вабить незнайоме, чуже Сиполля, словенське село, з якого Тротти походять. Але повертатись туди пізно: не судилося.

Однак не лише у його героїв, а й у самого письменника не було іншої батьківщини, крім Австро-Угорської монархії. До того ж ця монархія аж ніяк не гірша за всі інші можливі батьківщини: слабкість додавала їй ліберальності, гіркий досвід — обачності, навіть своєрідної "мудрості". Вона не могла не загинути, і тому загинула. Але інкарнацією Зла вона не була, і тому сумувати за нею, навіть її оплакувати є цілком природно, сумувати й оплакувати, водночас сміючись над її наївністю та сліпотою.

Все це й обумовило своєрідність *"Маршу Радецького"*: маємо справу з твором епічним, але водночас і з пародією на епічний твір. Мабуть, таку жанрову структуру слід означити як "іронічний реквієм".

Із шістнадцяти романів, що їх протягом свого життя написав Р., одинадцять так чи інакше пов'язані з Україною. Це ніби й цілком природно; він народився у Королівстві Галичина і Володомерія, живився спогадами свого дитинства. Але справа ускладнюється тим, що, закінчивши гімназію у Бродах та трохи провчившись у Львівському університеті, Р. покинув ті місця практично назавжди.

Проте, якщо, на думку Х. фон Додерера, для збереження австрійського духу вистачило б і Відня, Р. дотримувався протилежної думки. У романі *"Гробівець капуцинів"* його alter ego граф Хойницький запевняє: "Дух Австрії не в центрі, а на периферії... Австрійська субстанція реалізується і весь час живиться провінціями нашої держави". Отже, для Рота насамперед важила духовна цілісність монархії, і він мріяв про відродження цієї цілісності.

Вважаючи, що та держава спиралася не на центр, а на провінції, письменник, природно, звернув свій погляд на ті, що були йому найближчими, — тобто на Галичину і Волинь. Остання належала до Росії, але, на його погляд, все одно є Україною: цього кордону між Російською і Австрійською імперіями він взагалі ніколи не визнавав. І не лише тому, що по обидва боки мешкали ті ж самі євреї: для Р. на центральноєвропейському "Дикому Заході" прикордоння існував єдиний за духом народ. Тут він і віднайшов свою омріяну вітчизну та щораз відтворював її — у *"Марші Радецького"*, *"Іові"* (1930), *"Фальшивій вазі"*.

Виразником і навіть "пропагандистом" України (часом відверто політичним) він виступав і як публіцист: "У тій Європі, де якомога більша самостійність націй є найвищим принципом укладання мирних договорів, поділу територій та заснування держав, європейські

та американські знавці географії не повинні були допустити, щоби великий 30-мільйонний народ був розбитий на кілька національних меншин і змушений жити у складі різних держав".

Отже, Р. і справді мав на увазі всю Україну, а не лише галицьку її частину. "З цією вітчизною, — писав його біограф Д. Бронзен, — до якої вже не могло бути ніякого повернення, його пов'язували туга та заперечення, любов і ненависть, гордість і сором. Рано покинувши її, він шукав свою втрачену вітчизну на багатьох станціях своїх безперервних блукань манівцями найвіддаленіших країн Західної Європи. І віднайшов її у своєму художньому відтворенні східного світу".

Українською мовою твори Р. перекладали І. Андрущенко та Є. Горева.

Тв.: *Укр. пер.* — Ціппер та його батько // Всесвіт. — 1981. — № 8; Мандрівка по Галичині // Ї. — 1995. — №6; Білі міста: Вибране. — К., 1998; Марш Радецького. — К., 2000; Гебреї у мандрах. — К., 2003; Фальшива вага. — Львів, 2005. *Рос. пер.* — Бюст императора // Ин. л.-ра. — 1998. — № 3; Иов. — Москва, 1999; Марш Радецкого. — Москва, 2000; Сказка 1002-й ночи. — Москва, 2001; Склеп капуцинов // Ин. л.-ра. — 2002. — № 6; Легенда о святом пьянице // Вестник Европы. — 2003. — № 9; Направо и налево. — Москва, 2004.

Літ.: Затонський Д. Гімн чи реквієм? // Рот Й. Марш Радецького. — К., 2000; Затонський Д.В. Йозеф Рот: Новації традиціоналіста // Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. — К., 1982; [Йозеф Рот] // Вікно в світ. — 1998. — № 1; Седельник В. "Бегство без конца" // Вопр. л.-ры. — 2003. — № 9–10; Цвейг С. Йозеф Рот // Вестник Европы. — 2003. — № 9.

Д. Затонський



РУДАКІ, Абу Абдаллах Джафар (бл. 860, с. Панджрудак, тепер Таджикистан — 941, там само) — таджицький і перський поет.

Р., якого величають Адамом поезії мовою фарсі, народився у селищі Рудак, що розташувалось у горах Зеравшанського хребта, на півночі сучасного Таджикистану, поблизу давнього міста Пенджикента. Через те, що велике селище, частиною якого і був у минулому Рудак, перетинає п'ять струмків, воно називалося — "Панджруд", тобто "п'ять рік"; а "рудак" означає "річка", "струмок". Про життєвий шлях Р. відомо дуже мало достовірних фактів; біографи неодностайні навіть у таких питаннях, як рік і місце народження поета, рік і місце його смерті.

За легендою, Р. написав чи сто тисяч, чи навіть мільйон триста тисяч віршованих рядків, а до нашого часу збереглося лише близько двох тисяч. За легендою, Р. народився незрячим і був обдарований лише внутрішнім зором, але, на думку французького орієнталіста Дж. Дармстетера, "цей погляд бачив настільки чітко, що інколи ми сумніваємося у правдивості легенди, тому що несподівано значну роль відіграють фарби у тих віршах, які від нього залишилися, і нам видається, що він... надто забуває про свою незрячість".

Імовірно, Р. звали Абу Абдаллах Джафар син Мухаммада — так принаймні стверджує одне із найдавніших джерел. За іншим переказом, його звали Абу-Хасан Р. Його дитинство минуло у забутому маленькому гірському селі. Тут він став поетом і, перш ніж уславитися при дворі Саманідів, здобув всезагальне визнання як народний співець і музикант. У палаці Саманідів Р. був оточений пошаною і багатством. Придворні літописці зберегли перекази про те, що поет упав у неласку і його на старості літ прогнали з палацу, а можливо, що при цьому й осліпили. Натяки на трагічне життя поета можна знайти в автобіографічних фрагментах його віршів, зокрема, у притчі про три сорочки Йосифа Прекрасного, де як висновок звучить думка про жорстокість світу:

Такий віддавна світ, такий він був,
Такий він є, такі його дороги:

Дає корону, трон і булаву,
У шахіншахові веде чертоги,

А потім безпорадного тебе
Турляє в борозну, волам під ноги.

(Тут і далі пер. В. Мисика)

Причина вигнання Р. із палацу невідома. Можна лише припустити, що значну роль відіграло співчутливе ставлення до одного із народних повстань у Бухарі, пов'язаному з єретичним, т. зв. "карматським" рухом, учасники якого проповідували майнову рівність.

Незважаючи на те, що збереглися лише окремі фрагменти віршів Р., його поетичний геній проявився у них достатньо яскраво. Через розрізненість і короткість фрагментів важко розгледіти стрункість композиції, захопливість сюжету чи художню розмаїтість, проте велич Р. як поета впізнається за глибокою людяністю, неповторною емоційною виразністю, дивовижним карбуванням слова і несподіваними поворотами образів і настрою. Усі вірші та вцілілі фрагменти Р. за провідним мотивом можна згрупувати у три розділи.

Це, перш за все, фрагменти ліричних, любовних віршів, надихнутих чи то його глибоким, трагічним коханням до вродливої рабині — предметом легенд наступних поколінь, чи то пристрасними походеньками, таємними побаченнями і важким похміллям — відверто змальованих ним самим. У цих віршах міститься-

ся і пейзажна лірика, і любовні освідчення, і вакхічна поезія.

Далі — це уривки семи дидактичних поем-маснаві, у двох з яких відомі назви, а в однієї — навіть дата написання: 1) *"Сонцестояння"* — поетичний виклад повчального твору про жіночі хитрощі "Синдбад-наме"; 2) *"Каліла і Дімна"* — чудовий переспів арабського перекладу одноіменного пехлевійського твору, — зроблений Р. у 932 р. *"Каліла і Дімна"* налічувала дванадцять тисяч бейтів (двовіршів). Тривалий час із неї був відомий лише один бейт, але у XX ст. виявили нові уривки, всього приблизно сто двадцять бейтів, тобто одна сота частина поеми.

Насамкінець — вірші розчарування.

Найпривабливіше у Р. полягає в тому, що в кожному його вірші виражений образ живої людської особистості, кожен із них пронизаний думкою про людину. Р. був першим із класиків, котрий відкрив людину та ввів її у літературу. Він змальовував природу, навчав мудрості, оспівував царів, вельмож, богатирів,— але він був першим із великих поетів класичної епохи, у якого в центрі уваги стоїть просто людина, людська особистість як така. І природу, і філософські повчання, і панегірики — Р. усе змальовував через людину, звичайну, наділену почуттями, земну. У Р. свій особливий стиль, який вирізняє його з-поміж усіх інших поетів: яскрава образність без пишномовності і надмірної ускладненості, живе сприйняття природи та її олюднення, народна простота і наспівність, пристрасть до поетичних образів доісламського періоду, до пехлівійської традиції — словом, "геніальна простота", як означив його стиль таджицький письменник і вчений С. Айні. Над усіма його художніми особливостями домінує естетика простого і звичайного.

Р. зробив значний внесок у жанр рубаї, зробивши їх "мініатюрними драмами", "маленькими трагедіями":

Чотири речі нам потрібні,
щоб невеселих збуться дум:
Здорове тіло, добра вдача,
ім'я хороше, світлий ум.
Кого Всевишній обдарує
цими дарами чотирма,
Той завжди радуватись має
і проганять од себе сум.

Віршова досконалість Р. яскраво виявляється у його касидах — *"Елегія про старість"* і *"Мама вина"*. Перша — автобіографічна від початку до кінця — дивує тим, що, якщо забрати кілька рядків на початку і в кінці, перед нами виникає гімн молодості, вічній красі та радощам життя, а не сумна повість про старість, як слід було чекати. Саме ця контрастність, внутрішня суперечливість, миттєві переходи від захоплення молодістю і від радісних спогадів до скорботи та безнадії і є суттю "оптимістичної трагедії" Р. *"Мама вина"* настільки майстерно написана, що вона вже давно стала об'єктом вивчення як взірець касиди. Вона справді класична, і, перш за все, заслуговує уваги її структура: 1. Вступ (бейти 1–21). Позапанегіричний сюжет: тут — опис виготовлення вина з допомогою поетичної метафори "мами вина" — виноградної лози, в якої відбирають і ув'язнюють її дітей — виноград. 2. Перехід (бейти 22–26). Від метафоричного опису поет переходить до самого панегірика за допомогою об'єднуючої ланки — запрошення, скуштувавши вина, влаштувати бенкет. 3. Панегірик (бейти 27–74). Уславлення вельмож і головного героя оди — сістанського володаря, еміра Абу Джафара. 4. Закінчення (бейти 75–95). Включення у касиду імені поета, автора панегірика (натяк на винагороду), і прикінцеве величання (апофеоз).

Проте вирішальними для естетичного сприйняття у касиді *"Мама вина"* є не майстерні поетичні фігури панегірика, а саме те, що виривається із його контексту, особливо етична частина касиди — гуманістичні афоризми про розум і людяність.

Р. створював і різновиди касид: застільну "винну" — "хамрія", сатиричну — "хаджвія", траурну елегію — "марсія"; писав він за фольклорними взірцями і "загадки" ("лугз").

У своїй творчості Р. не був філософом, котрий пояснює світ; він був поетом, котрий відчуває світ і мріє про те, щоби стати кращим; він був поетом звичайної людини з її одвічним потягом до краси, добра, пізнання:

Одна душа, єдине тіло, але знанню —
немає дна.
Скажи, о дивний, ти людина
чи океанська глибина?

Українською мовою твори Р. перекладали А. Кримський і В. Мисик.

Тв.: Укр. пер. — Вибране. — К., 1962; [Твори] // Кримський А. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 1; [Твори] // Л.-ра народів СРСР: Хрестоматія. — К., 1989; [Вірші] // Мисик В. Захід і Схід. — К., 1990. *Рос. пер.* — Стихи. — Москва, 1964; [Твори] // Ирано-таджикская поэзия. — Москва, 1976; Избранное. — Москва, 1957; Лирика. — Москва, 1969; Лирика. — Москва, 2001.

Літ.: [Адам поэтов] // Брагинский И. 12 миниатюр: От Рудаки до Джами. — Москва, 1976; Айни С. Устод Рудаки: Эпоха, жизнь, творчество. — Москва, 1959; Мирзоев А.М. Рудаки: Жизнь и творчество. — Москва, 1968; Мирзоев А.М. Рудаки и развитие газели в X–XV веке. — Сталинабад, 1958; Османов М.-Н.О. Стиль персидско-таджикской поэзии IX–X в. — Москва, 1974; Рудаки и его эпоха: Сб. ст. — Сталинабад, 1958; Тальман Р.О., Юнусова А. Рудаки. Указ. л.-ры. — Душанбе, 1965.

За Й. Брагінським



РУ́ЛЬФО, Хуан (Rulfo, Juan — 16.05.1918, Сан-Габріель, шт. Халіско — 7.01. 1986, Мехіко) — мексиканський письменник.

Народився у 1918 р. у селищі Сан-Габріель (штат Халіско). Уже в ранньому дитинстві осиротів, був свідком революційних потрясінь, що прокотилися Мексикою. Після закінчення початкової школи в Гвадалахарі перебрався у Мехіко, де два роки перебивався випадковими заробітками й водночас відвідував лекції на філологічному факультеті університету. У 1935 р. отримав канцелярську посаду у відділенні департаменту, на якій працював наступних 12 років. Увесь свій вільний час він віддавав самоосвіті, багато читав, а згодом спробував писати й сам.

У 1953 р. вийшла друком збірка оповідань Р. *"Рівнина у вогні"* ("El llano en llamos"). Події, описані у збірці, охоплюють часовий проміжок від революції 1910 р. до початку 50-х рр. і відбуваються на землях Халіско — штату, у якому народився письменник. Усі творчі потенції автора спрямовані на те, щоби розкрити у всій повноті специфічні особливості життя сільської Мексики, злиденне і знедолене існування її жителів, побут, звичаї, особливості їхнього мислення та коло повсякденних проблем. І хоча Р. не був першим з-поміж мексиканських письменників, котрі звернулися до цієї теми, проте саме він найточніше та найдостовірніше описав характерні особливості життя мексиканського села і глибоко розкрив психологію його мешканців.

У 1955 р. вийшов друком роман Р. *"Педро Парамо"* ("Pedro Páramo"), який і по сьогодні зберігає репутацію одного із найдовершеніших творів мексиканської прози. У романі йдеться про те, як якийсь Хуан Пресіадо, виконуючи передсмертну волю матері, вирушив на її батьківщину, у село Комала, аби відшукати батька, про якого знав лише, що його звати Педро Парамо. Знайшовши це село, герой зустрічається з різноманітними його мешканцями, котрі розповідають йому свої історії, які поступово зводяться в історію села. Але, як далі з'ясовується, всі жителі села давно померли, а Хуан Пресіадо спілкується з тінями померлих людей, які колись тут жили. З їхніх розповідей постає й історія Педро Парамо — жорстокого тирана, котрий тривалий час висмоктував із села усі сили, але коли він помер, то село без нього не змогло відродитися і вимерло. Історія села набуває значення соціального символу, співвіднесеного з життям Мексики загалом, а в ще ширшому, притчевому, сенсі — стає своєрідною мікромоделлю існування усього людства. Після появи свого знаменитого роману Р. більше нічого не написав, віддавшись викладацькій роботі в університеті.

Тв.: *Укр. пер.* — День стихійного лиха // Всесвіт. — 1976. — № 2. *Рос. пер.* — Педро Парамо. Равнина в огне. — С.-Петербург, 1999.

Літ.: Кутейщикова В., Осповат Л. Новый лат.-амер. роман. 50–70-е годы. — Москва, 1983; Мамонтов С.П. Испанояз. л.-ра стран Лат. Америки XX века. — Москва, 1983.

В. Назарець



РУМІ́, Джалаліддін (30.09. 1207, Балх — 17.12.1273, м. Конья, Туреччина) — перськомовний поет-містик.

Р. у країнах Сходу шанобливо називають "Моуляві", або "Моуляна", тобто — "наш учитель". Цей епітет настільки загальновідомий, що до нього не додають жодного іншого імені поета. Звуть його Джалаліддін, а його нісба (географічна атрибуція) — або Балхі (за місцем народження), або Румі (тобто румінський, малоазійський) — за місцем, де поет постійно мешкав і помер.

Р. народився у 1207 р., за декілька років до навали орд Чингісхана, на землі Середньої Азії й Ірану. Ймовірно, саме через цю навалу його батько, відомий законодавець Бахаїддін, і покинув рідне місто Балх, емігрувавши у Малу Азію, не захоплену монголами, де й прожив решту життя в Іконійському султанаті, продовжуючи навчати мусульманського релігійного права — шаріату і суфізму. З батьком у Коньї був і юний Р. Він незабаром перевершив свого батька у вченості і знаннях у різних галузях науки. Осягнувши вчення суфізму, він став одним із його адептів, натхненником особливого суфійського братства, яке назвали на його честь "Моулявія". Найважливішою подією у житті юного поета і мислителя було знайомство із мандрівним дервішем, малограмотним, але екзальтованим містиком Шамсом із Табріза, вченням котрого він надзвичайно захопився. Це спричинило невдоволення численних учнів Р. Якось, як вважають, один із учнів, приревнувавши вчителя до дервіша, вбив останнього. Горю Р. не було меж. Він уклав великий поетичний збірник *"Великий диван"* ("Дівані кабір") на честь Шамса Табрізького. Цей диван так і називають: *"Диван Шамса"*. Настільки великою була любов Р. до дервіша, що власне ім'я він розчинив в імені Шамса, злившись із ним душею. Для Р. це ще й відповідало і духові його концепції,

злиття людини через посередництво досконалого суфія з Богом.

Вірші, що ввійшли у *"Диван Шамса"*, оповиті серпанком інакомовності, містичної символіки і винятково музикальні. Мелодійність газелей та од виконує у Р. подвійну функцію. З одного боку, цілком явну: звуковими повторами, зумисною одноманітністю, музикою і чаром слова доводити слухачів до стану екстазу, тобто слугувати прямим елементом радіння. По-друге, музикальність його поезії сприяла пробудженню специфічного емоційного стану. Глибоку характеристику містичної діалектики у *"Дивані"* дав російський дослідник М. Занд: "Лірика Р. — надзвичайно складний філософсько-психологічний комплекс, у якому можна виокремити декілька досить тісно переплетених і навіть взаємопроникних складових частин. Основна філософська характеристика цього комплексу — діалектичність: утративши Шамса у макрокосмі матеріального світу, поет знаходить його у мікрокосмі своєї душі. І цей віднайдений поетом у собі наставник диктує йому його пісні, а сам Р. вже виступає їхнім передавачем — раві. Але це і його власні пісні, оскільки вони виникли у його душі... Прагнення до абсолютної тотожності із Шамсою і є для Р. прагненням до осягнення божественної істини через розчинення, ототожнення себе з нею, що водночас і є шляхом пізнання себе..." Про це, зокрема, і йдеться в одній із газелей Р.:

Я прийшов, я прийшов, я від друга прийшов,
Мене сум, мене сум, мене сум поборов.

Я прийшов, я прийшов, втіха в серці моїм —
Через тисячі літ я тебе віднайшов.

Я прийшов, я прийшов свій рятунок знайти,
У дорозі немало знайшов підошов.

Я був птах, я був птах, я людина тепер,
Хоч сильця на шляху все ж я не обійшов.

Я не пригорща глини, я — промінь ясний,
Не полова, а зерно — основа основ.

Вищий я від стихій і могутніх планет,
Бо вдихнув я всесвіту безмежну любов.

Йде кохання моє на облудний базар,
Де у юрмищі стільки підступності, змов.

Шамседдіне достойний, поглянь навкруги,
Бо душею і серцем я геть охолов.

(*"Я прийшов..."*,
пер. М. Ільницького і Я. Полотнюка)

Особливу популярність принесла Р. його поема, яка складається із шести книг ("зошитів") і підписана його власним іменем. Він диктував її, як і всі інші вірші, своїм учням — упродовж десяти років. Поема називається *"Духовні маснаві"* ("Маснаві-йе манаві"), що означає парні двовірші з особливим змістовим наповненням, причому мається на увазі інакомовний, містичний зміст віршів. Поема складається з невеликих притч із подальшою довгою проповіддю, в якій викладаються суфійські погляди Р.

У своєму *"Маснаві"* Р. виступає як упорядник формально доволі стрункої, а за суттю еклектичної і внутрішньо суперечливої суфійської системи, яка поєднує пантеїстичну і моністичну концепції. В онтології, вченні про суть божественного, Р. загалом дотримувався пантеїзму, тобто визнавав реальним існування світу як інобуття Бога. Акт творення здійснюється такою іпостассю Бога, як Світова Душа, яка є рушієм світу і недоступна для чуттєвого пізнання. У плані гносеології, вчення про пізнання й осягнення Бога, Р., розрізняючи чуттєве та раціональне пізнання, стверджує, що пізнати Бога як абсолютну чисту абстракцію можна, лише духовно ототожнившись із Ним, як частина із цілим, знищивши себе в Ньому. Третя складова частина системи Р. — це соціологія, що ґрунтується на концепції обожнення людини і включає етичне вчення. Оскільки концепція обожнення людини пов'язана із осягаючим розумом (душею), осереддям якого є серце, а засобом і процесом осягнення — любов, то в основі соціології (вчення про суспільну людину) лежить культ серця і релігія любові. Осягнення Бога й ототожнення з ним доступне будь-якій людині, незалежно від соціологічного рангу й етнічної приналежності. Р. закликав не до мусульманської обрядовості, а до благості — як дороги до єднання з Богом.

Якщо з точки зору суфійської проповіді 6-томна поема Р. є енциклопедією містицизму, то за притчами, що містяться в ній, вона є чудовою енциклопедією фольклору, народних байок, анекдотів, поширених у Середній Азії та Ірані у XIII ст. (хоча ці народні сюжети Р. запозичував зазвичай із наявних літературних обробок і записів).

Сам Р. у другій книзі свого *"Маснаві"* пояснює причину звернення до притч тим, що поету-проповіднику потрібно захопити читача своєю розповіддю, а коли той зацікавиться притчею, він слухатиме за одним заходом і всю мораль, і повчання. Притчі Р., написані лаконічною, дохідливою, образною мовою, — це перлини класичної поезії на фарсі.

Творчість Р. входить у скарбницю людської культури своїм гуманістичним змістом людинолюбства й обожнення Людини. Його вірші продовжують хвилювати своєю неперевершеною музикальною формою.

Українською мовою ряд творів Р. переклали А. Кримський, В. Мисик, М. Ільницький, Я. Полотнюк.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1975. — № 2; Поезії. — К., 1983; [Твори] // Матеріали до вивч. літератур заруб. Сходу: Хрестоматія. — К., 2001. *Рос. пер.* — Притчи. — Москва, 1963; Сокровища воспоминания. Суфийская поэзия. — К.–Москва, 2002.

Літ.: [Власть сердца] // Брагинский И. 12 миниатюр. — Москва, 1966; Грицик Л. Дж. Румі у творчому світі Юнуса Емре // Матеріали до вивч. літератур заруб. Сходу: Хрестоматія. — К., 2001; Ільницький М., Полотнюк Я. Співець людяності // Румі. Поезії. — К., 1983; Фиш Р.Г. Джалаледдин Руми. — Москва, 1987.

За Й. Брагінським



РУССÓ, Жан Жак (Rousseau, Jean Jacques — 28.06. 1712, Женева — 2.07.1778, Ерменонвіль, побл. Парижа) — французький філософ, письменник, композитор.

Народився в сім'ї годинникаря. Мати Жана Жака померла під час пологів. Коли хлопцеві виповнилося 10 років, він залишився без батька, котрий утік із Женеви. Ставши учнем гравера, Р. зазнав багатьох принижень, господар часто кривдив його. Р. ще не було й 16 років, коли він був змушений покинути Женеву і податися на пошуки кращої долі. Невідомо, як би склалися його подальші мандри, але від голодної смерті Р. врятував щасливий випадок: юнакові надала притулок пані де Варанс, і в серці Жана Жака спалахнуло глибоке і сильне почуття до неї. Деякий час Р. був лакеєм в аристократичних домах, але це надзвичайно принижувало його. Невдовзі він повернувся до маєтку пані де Варанс. Тут минуло 12 найспокійніших років життя Р. Він багато читав — Ф. Рабле, Вольтера, Дж. Локка, інших гуманістів та просвітників, компонував музичні твори і розробляв нову систему записування нот за допомогою цифр.

У 1741 р. Р. вирушив у Париж. Він бачив, як аристократи, придворні Людовіка XV, розкошують і розважаються, зовсім не зважаючи на те, що серед простого люду дедалі більше поширюються злидні, голод і відчай. На деякий час Р. пощастило влаштуватися секретарем французького посольства у Венеції. Проте у дипломатичній царині панували зловживання і політичні махінації, відтак Р. змушений був відмовитися від посади. Він знову опинився у Парижі, налагодив приязні взаємини з видатними просвітниками: Д. Дідро, Ж. Д'Аламбером, іншими філософами, котрі саме тоді почали працювати над "Енциклопедією". Дідро запропонував Р. написати низку статей для музичного розділу "Енциклопедії".

У 1749 р. Діжонська академія організувала конкурс філософських праць на тему "Чи сприяло відродження наук і мистецтва поліпшенню звичаїв". За порадою Д. Дідро Р. узяв участь у конкурсі, а запропоновану тему він вважав особливо знаменною: "...Йдеться про одну з тих істин, від яких залежить доля людства". Так з'явився перший значний твір письменника *"Роздуми про науки та мистецтво"* ("Discours sur les sciences et les arts", 1750).

Перша частина *"Роздумів"* починається з уславлення освіченої людини. Величним і важким завданням Р. вважає необхідність вивчення людини і пізнання її природи, обов'язків і покликання. Проте освіта, на думку Р., зовсім не завдячує своїми успіхами наукам і мистецтву. Вони потрібні деспотам, котрі "обплітають гірляндами квітів залізні кайдани, якими окуті люди, придушують у їхніх душах природне відчуття свободи, для якої люди, здавалося б, і народилися на світ, примушують любити своє рабство і формують так звані цивілізовані народи". Мистецтво та науки прищеплюють цивілізованим народам ("щасливим рабам") зовнішні риси чеснот, яких вони не мають, виховують "духовну дріб'язковість, яка понад усе необхідна для рабства". Народам, які проміняли свободу на сумнівні досягнення цивілізації, Р. протиставляє дикунів Америки. Чому їх не лякає небезпека тиранії? Р. відповідає на це питання так: "Американські дикуни, що не знають одягу і промишляють полюванням, непереможні: справді, яким чином можна уярмити людей, котрі не мають жодних потреб?" Завдання істинного просвітника, на думку Р., полягає в утвердженні доброчесності. Прикладом справді доброчесного життя письменник вважав, зокрема, діяльність античного мислителя Сократа.

У другій частині трактату письменник розглядає конкретні види мистецтва і досягнення наук, наводить приклади на доказ своєї думки про шкідливість цивілізації для духовного життя людства. Стиль трактату вирізняється серйозністю і пристрасністю. Мова Р. емоційна, насичена риторичними вигуками та запитаннями. Наріжним каменем його аргументів є не стільки логіка, як почуття. Р. радше не переконує, а захоплює своїм відверто суб'єктивним ставленням до теми, яка цікавить його не просто як ученого, адже він виявляє найвідвертіші, найособистіші думки письменника.

Трактат приніс Р. гучну славу. Наступні покоління літераторів неодноразово зверталися до цього раннього викладу доктрини Р. Якщо Ш.Л. де Монтеск'є чи Вольтер виступали від імені всього "третього стану", то Р. вже у першому своєму трактаті репрезентував найбідні-

шу частину суспільства — селянство. Про це він писав у наступних соціально-політичних трактатах: *"Роздуми про походження і засади нерівності між людьми"* ("Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes", 1754) і *"Про суспільний договір"* ("Du Contrat social, ou Principes du droit politique", 1762). У *"Роздумах"* Р. аналізує такі важливі проблеми, як виникнення приватної власності і держави, проблему прогресу. Письменник вважає, що "від природи люди так само рівні, як і звірі". У першій частині трактату описується щасливий стан первісних людей, яких мислитель ідеалізував відповідно до своєї ідеї "природної людини".

Проте на зміну первісній рівності прийшла нерівність. Р. виокремлює три етапи утвердження нерівноправних відносин у суспільстві. Перший етап — виникнення приватної власності. "Перший, хто, обгородивши ділянку землі, сказав: "Це моє", а тоді знайшов достатньо простодушних людей, здатних повірити у ці слова, був справжнім засновником громадянського суспільства. Від скількох злочинів, війн, убивств, від скількох поневірянь і жахіть міг би врятувати людський рід той, хто крикнув би іншим, перевертаючи частокіл і засипаючи рів: стережіться слухати цього облудника, ви загинете, якщо забудете, що продукти належать усім, а земля — нікому". Так пристрасно викриває Р. приватну власність.

Другий етап пов'язаний з розподілом землі і розшаруванням людей на багатих і бідних. Для захисту своєї власності багаті запропонували бідним укласти угоду — "суспільний договір", який би захищав права кожного з учасників угоди. Таким чином була встановлена "законна влада", тобто влада, що ґрунтується на законах, які забезпечують дотримання "суспільного договору". Але на третьому етапі "законна влада" перетворюється на сваволю і тиранію. Держава знищила "природну свободу", яку повинна була б захищати за "суспільним договором". З'явилися пани та раби, і пани привласнили владу, яка належала всьому народу, натомість народ втратив будь-які права.

Трактат Р., у якому письменник з позицій найбіднішої частини населення гостро критикував панівні стани, справив велике враження на французьке суспільство. *"Роздуми про походження і засади нерівності між людьми"* відрізнялися від творів більшості просвітників не лише найдемократичнішою позицією, а й елементами діалектичного підходу до історії людства.

"Про суспільний договір" — найвидатніший політичний твір Р., який постав на ґрунті його попередніх трактатів. Але якщо раніше письменник пристрасно викривав вади цивілізації, то в *"Суспільному договорі"* він намагається обґрунтувати риси ідеальної держави, викладає політичну програму революційного звучання. Р. хоче написати суто науковий твір, у якому місце характерних для *"Роздумів"* піднесених або гнівних фраз посіли б логічні докази, теореми. Але він не лише філософ, а й митець. І тому Р. кожну свою думку переживає емоційно. Перша фраза його трактату стала знаменитою: "Людина народилася вільною, а поза тим вона скрізь у кайданах".

Найкращою формою державного устрою Р. визнає республіку, хоча можливі й інші. Головний принцип держави — суверенітет народу. Це означає, що верховна влада в країні належить народові. Ця влада невідчужувана: ніхто не може відібрати у народу його верховні права і він нікому не може їх передоручити. Ця влада неподільна: законодавчу владу не можна відокремити від влади виконавчої. Отже, верховний правитель і законодавець — народ. Але хто ж тоді підданий? Той самий народ. Кожна людина повинна вгамувати свої індивідуальні потреби і бажання, підкоряючись вимогам більшості. А той, хто виступає проти більшості, може бути покараний і навіть страчений.

Між народом як сувереном (правителем) і народом як підданим діє посередник — уряд, покликаний організовано здійснювати волю народу. Уряд не може мати самостійної влади, адже тоді порушуються принципи невідчужуваності та неподільності суверенітету. Якщо ж хтось спробує захопити владу, то його слід оголосити узурпатором і негайно скинути з престолу. На думку Р., який би уряд не прийшов до влади, народ не повинен відмовлятися від своїх верховних прав. Усі принципові питання повинні вирішуватися на загальних зборах всього народу. Відтак сучасні, величезні за територією і населенням, держави — не найліпша форма організації народів. Ідеалом письменник вважає малі держави — такі, як давньогрецькі поліси, як Швейцарія. Р. попереджує: "У справді вільній країні громадяни все роблять власними руками, а не грошима". Щоправда, письменник має сумніви щодо здійсненності свого проекту ідеальної держави, у якій поєднались би політика і мораль, де багаті добровільно відмовились би від своїх привілеїв на користь бідних: "Якби існував народ, що складається з богів, то його урядування було б демократичним. Такий досконалий уряд не годиться для людей".

Як автор віршів і поем (*"Сад у Шармет"*, 1736; *"Послання п. Борду"*, 1741; *"Послання до Парізо"*, 1742; *"Алея Сільвії"*, 1746; *"Послання до п. Л'Етан"*, 1749), Р. не створив яскравих образів, не зміг поетично висловити свої почуття. У своїх комедіях Р. менш розмисловий; тут проявився гумор, який заледве чи асоціюється з домінантою його світогляду. Так, у комедії

"Нарцис" ("Narcisse", 1733; пост. 1752, опубл. 1753) висміяний великосвітський жевжик. В одноактовій комедії *"Військовополонені"* ("Les prisonniers de guerre", 1743; опубл. 1782) змальований смішний бік забобону національної ворожнечі. Загалом ці п'єси не вирізняються оригінальністю. Комедія *"Відважний замір"* ("L'engagement téméraine", пост. 1747, опубл. 1772) — слабке наслідування П. Маріво.

Поміж опер, для яких Р. писав і лібрето, і музику, найадекватнішою таланту та головній тенденції його естетики є одноактова інтермедія *"Сільський чаклун"* ("Le devin du village", пост. 1752, опубл. 1753). Створена Р. як поетом і композитором музична пастораль — маленька революція щодо тодішньої опери, з її громіздкою пишнотою та переускладненістю музичної тканини. Другий шедевр Р. — мініатюрна п'єса *"Пігмаліон"* ("Pygmalion", пост. 1770, опубл. 1771) — твір, на думку Й.В. Гете, "що створив епоху", лірична сцена із музичним коментарем, яка складається з одного лише монологу міфічного скульптора, котрий своїм божевільним коханням оживив статую Галатеї. Цей твір був сприйнятий як відкриття нового жанру — романтичної мелодрами (згодом термін "мелодрама" набув іншого значення). Пробував Р. також створити трагедію громадянського пафосу на давньоримський сюжет, але задум *"Лукреції"* (1754, опубл. 1792) залишився тільки на стадії багатообіцяючого ескізу.

У 1756 р. письменник почав роботу над романом *"Юлія, або Нова Елоїза"* ("Julie, ou la Nouvelle Héloise", 1761). Цей роман став вершиною літератури французького сентименталізму. Р. утверджує в літературі нового героя — плебея, наділеного багатим духовним світом, надзвичайною чутливістю. Барон Д'Етанж найняв героя роману Сен-Пре учителем для своєї доньки Юлії. Сен-Пре і Юлія палко покохали одне одного. Про це ми дізнаємося з їхнього листування: Р. використовує форму епістолярного роману, яка дозволяла письменникові показати почуття героїв зсередини. Це, з одного боку, надало романові ліричного характеру, а з іншого — значно розширило можливості психологічного аналізу. Конфлікт роману має двоїстий характер: з одного боку, він полягає у суперечності між природним почуттям і соціальними умовами; з другого — у протиріччі між тим самим почуттям і потребами освіченого розуму. Сентименталіст Р. стверджує, що перша суперечність спонукає людину до розбещеності (ця думка розкривається у 1–3 розділах), а друга є джерелом людської доброчесності (про це йдеться у розділах 4–6). Ось чому початок твору так відрізняється від його фіналу. Змінюється предмет аналізу — змінюється й світ, у якому живуть герої. Розповідаючи про соціальні перешкоди, які стали на заваді розвитку почуття, Р. вкладає у листи своїх героїв гнівний осуд законів феодального суспільства. У другій половині роману змальовується картина ідилічного життя на тлі чудової природи. Тут викладена позитивна програма Р., яка є своєрідною передмовою до ідей *"Суспільного договору"*. Суспільство повинно поєднати успіхи цивілізації з природними законами, поміркованими потребами, чеснотами і, таким чином, стати для людини "другою природою".

У першій частині (до якої увійшло 65 листів) письменник описує кохання Сен-Пре та Юлії як вибух природних почуттів. Чисті взаємини закоханих затьмарює феодальна система оцінки людських чеснот. Батько Юлії довідався про те, що вона покохала простого вчителя. Барон забороняє доньці зустрічатися із Сен-Пре і хоче віддати її заміж за одного зі своїх вельможних друзів. Становище героїв нагадує їм середньовічну історію кохання філософа Абеляра й Елоїзи: закоханих розлучили, і вони лише в листах могли розповідати одне одному про свої почуття (цим пояснюється назва роману *"Нова Елоїза"*). Юлія і Сен-Пре, знехтувавши етичними заборонами, які досі оберігали чистоту їхніх почуттів, стають коханцями. У серці Сен-Пре зароджуються небезпечні пристрасті, передусім ревнощі, яких не може вгамувати навіть розум. Він викликає на дуель англійця Едварда Бомстона, запідозривши, що Юлія небайдужа до нього. І лише самовідданість дівчини та шляхетність мілорда Бомстона припинили небезпечну і безглузду сварку. Відтак Юлія наполягає, щоби Сен-Пре залишив місто. Його від'їздом закінчується перша частина роману.

Центральний епізод другої частини — перебування Сен-Пре у Парижі. Ця частина побудована як "роман розбещення", тобто історія морального звиродніння людини під впливом міської цивілізації. Сен-Пре призвичаюється до світського способу життя, серед його знайомих з'являються негідні люди. Також варті осуду і деякі вчинки самого Сен-Пре. Внутрішнє життя Юлії у цій частині розкривається менш детально. Проте з її листів до Едварда і двоюрідної сестри Клари з'ясовується, що й вона перебуває на межі необачних вчинків і серйозно плекає думку про втечу з батьківського дому до Англії разом із Сен-Пре.

У третій частині стосунки героїв роману зазнають разючих змін. Помирає мати Юлії. Дівчина вважає, що смертельного удару матері завдали листи Сен-Пре, які та знайшла. Юлія вирішує порвати відносини із Сен-Пре і виходить заміж за пана де Вольмара, баткового приятеля. Цей немолодий чоловік вирізняється стриманістю і розсудливістю. Він покохав Юлію, "проте й ця пристрасть така ж спокійна, така ж

стримана, — можна сказати, що він кохає тому, що прагне кохати, а прагне кохати тому, що так йому підказує здоровий глузд". Зображенням спокійного, сумирного щастя Юлії та Вольмара розпочинається друга половина роману, у якій Р. переходить від дійсного до бажаного, від паризької реальності до ідилії Женевського озера.

У четвертій і наступних частинах роману змалювання почуттів героїв має типово сентименталістський характер. Це почуття, ушляхетнені освіченістю і розумом, ніжні, але стримані. Пристрасті героїв скоряються законам природи. Саме завдяки цій обставині опис почуттів у сентименталістів відрізняється від передромантичного зображення пристрастей.

Образ пана де Вольмара відіграє провідну роль у розкритті сентименталістської концепції почуття. Юлія зізнається чоловікові в тому, що колись кохала Сен-Пре. Проте виявляється, що Вольмар знав про це ще напередодні одруження, але, як людина шляхетна, не вимагав від дружини зізнання. Більше того, Вольмар пропонує Юлії запросити Сен-Пре стати вчителем їхніх дітей. Якщо в образі Вольмара Р. намагався показати людину, яка вже досягла стриманості й розсудливості, то образи Юлії та Сен-Пре показують шлях становлення такого ідеалу.

Кульмінацією роману стає лист XVII четвертої частини, у якому Сен-Пре описує мілорду Едуардові Бомстону свою прогулянку з Юлією плесом Женевського озера і навколишніми горами. Величезну роль у цьому епізоді відіграє образ природи. У романі Р. пейзаж вперше набув першорядного значення. Таким чином, письменник став фундатором ліричного пейзажу. Опис природи у творі суцільно пронизаний почуттями та настроями героїв. І серед цих почуттів особливим і самостійним стає "почуття природи", яке проймає всі інші емоції та пристрасті героїв Р.

П'ята частина роману — найідилічніша. Сімейне життя Юлії та Вольмара, ніжну дружбу героїв затьмарюють лише три обставини: невірство пана Вольмара, котрий заперечує існування Бога і безсмертя душі; страшний сон Сен-Пре, якому наснилася Юлія на смертному одрі, та любовна інтрига мілорда Едварда, що може закінчитися ганебним шлюбом. Але Сен-Пре допомагає Едвардові уникнути одруження, а той, у свою чергу, звільняє Сен-Пре від нічних жахіть, і навколо знову запановує ідилія. Ця частина роману є дуже важливою для розуміння принципів творення характерів, за допомогою яких Р. індивідуалізує своїх персонажів. Адже ні Сен-Пре, ні Юлія не є винятковими особистостями. Їхні чутливість, прагнення до щастя в коханні, доброчесність — природні якості, а отже, ці риси притаманні всім. Відтак саме тому інші персонажі, які оточують головних героїв, відрізняються від них лише деякими індивідуальними якостями, але всі вони схожі одне на одного в головному. Р. вважає, що лише зіпсовані люди живуть за законом, сформульованим Гоббсом: "Людина людині вовк".

У шостій частині роману настає розв'язка. Юлія, рятуючи свого сина, котрий упав у озеро, тяжко захворіла і через кілька днів померла. В останньому листі до Сен-Пре вона зізнається, що й досі кохає його: "Доброчесність, яка розлучила нас на землі, поєднає нас у вічному житті. Я вмиратиму з солодким відчуттям сподівання на зустріч. Яке щастя, що я ціною життя купую право кохати тебе коханням вічним, у якому немає гріха, і право востаннє сказати: "Кохаю тебе".

Так у фіналі роману Р. остаточно долає протиріччя між природним почуттям і доброчесністю, але очевидно також, що їхня гармонія настане лише у потойбічному світі. Це узгоджується з релігійними поглядами Р.: не визнаючи католицької церкви та її вчення про Бога, письменник вірив в існування певної вищої істоти, у безсмертність душі.

"Юлія, або Нова Елоїза" — це ліриико-філософський роман, наповнений величезним ідейним змістом. Проблеми кохання та доброчесності, природи і суспільства, соціальної нерівності і шляхетності душі, міської цивілізації і сільської ідилії, проблеми морального та художнього змісту мистецтва, виховання і т. ін. знайшли в особі Р. глибокого інтерпретатора.

Успіх роману був неймовірним. Читачі ридали над усіма зворушливими фрагментами, а читаючи сцену смерті Юлії, за свідченням сучасника, вже "не плакали, а кричали, завивали, як звірі". Протягом XVIII ст. роман витримав понад сімдесят видань, набагато випередивши всі інші твори тогочасної французької літератури. *"Юлія, або Нова Елоїза"* був найпопулярнішим твором у Франції другої половини XVIII ст., навіть незважаючи на те, що класицисти (а серед них і Вольтер) доволі неприязно поставилися до роману Р.

Початок 60-х рр. був найплиднішим періодом у творчій біографії Р. Після виходу *"Нової Елоїзи"* він став одним із чільних письменників епохи. *"Суспільний договір"* став вершиною політичної думки XVIII ст., а роман-трактат *"Еміль, або Про виховання"* ("Emile, ou de l'Education", 1762), який побачив світ через два місяці після оприлюднення *"Суспільного договору"*, набагато випередив педагогічну думку XVIII ст. Р. вперше систематично виклав теорію природного виховання, яке враховує особливості фізичного, розумового і морального розвитку дитини на різних етапах формування її особистості. Письменник запропонував три важливі принципи: про доцільність природного

виховання, про відмінності між дорослими і дітьми, про внутрішні відмінності між етапами розвитку дітей.

Обґрунтовуючи першу думку, Р. пише: "Виховання... нам дає або природа, або люди, або речі". Ці способи виховання повинні перебувати у єдності, інакше людину розриватимуть суперечності. Але виховання з боку природи від нас не залежить, а з боку речей — лише частково, і тільки третім способом виховання людина може керувати. Відтак Р. стверджує: "Оскільки єдність трьох способів виховання необхідна для його досконалості, то два інші види потрібно спрямовувати у відповідності до того, на який ми не маємо жодного впливу", а отже, "виховання повинно бути природним", тобто заснованим на законах природи.

Це твердження дозволяє обґрунтувати другий висновок: "Природа хоче, щоб діти були дітьми, перш ніж бути дорослими... У дитинства свої власні погляди, свій власний спосіб мислення та почуттів, і вкрай нерозважно намагатися замінити його нашим..."

З орієнтації на природу випливає і третя теза — про різні етапи у формуванні людини. З огляду на це Р. розділяє розповідь про виховання Еміля на чотири частини. Роман починається з книги, яка називається *"Перший рік життя"*. У книзі другій — *"Дитячий вік"* — йдеться про Еміля від 2 до 12 років. Книга третя — *"Отроцтво"* — присвячена періоду від 12 до 15 років. Четверта книга роману називається *"Юнацький вік"* і охоплює життя Еміля від 15 років аж до його одруження.

Три головні тези визначають мету виховання, його зміст і методи здійснення. Мета виховання, за Р., полягає у якомога кращій підготовці вихованця до життя: "Жити — ось ремесло, секрети якого я хочу йому передавати. Після моєї науки він не буде — з цим я погоджуюся — ні суддею, ні солдатом, ні священиком: він передусім буде людиною..." Р. наполягає на тому, щоби дитина вивчала дійсність, безпосередньо з нею контактуючи: "...Не треба іншої книги, ніж світ; не потрібно інших настанов, окрім фактів. Читаючи, дитина не думає, вона тільки те й робить, що читає; вона не вчиться, а вивчає слова". Ось чому Р. вважає, що учні повинні доволі пізно братися до читання. У підлітковому віці він пропонує читати лише "Робінзона Крузо" Д. Дефо.

Цю книгу Р. обрав зовсім не випадково. У ній звеличується фізична праця, а Р. використовує працю в системі навчання та виховання. Він вважає працю неодмінним обов'язком людини, яка живе у суспільстві: "Кожен громадянин, який байдикує — багатий чи бідний, сильний чи кволий — є шахраєм". Р. — прибічник ручної праці, адже саме вона найліпше відповідає природному станові речей. Кожен повинен опанувати землеробство і ремесло. "Юначе, вияви у своїй роботі руку чоловіка!" — закликає Р., глузуючи над продавцями модного краму, кравцями, представниками інших "жіночих" професій. Філософський погляд на речі, на політику і мораль повинен формуватися у юнацькому віці. Лише тепер, нарешті, може стати у пригоді історія, виховання за допомогою книг.

Вельми цікавою є також методика виховання, яку розробляє Р. Це так зване "вільне виховання", у якому замість словесного навчання відбувається здобуття особистого досвіду, а покаранням слугують природні наслідки скоєного вчинку: "Не давайте своєму учневі жодних словесних уроків, він повинен здобувати знання лише з досвіду; не карайте його зовсім, адже він не знає, що таке бути винним; ніколи не примушуйте його просити пробачення, адже він не зумів би вас образити", — пише Р. Якщо дитина розбила шибку, то покаранням буде холод у кімнаті, якщо хлопець забруднив і обшарпав одяг, то покаранням для нього буде неохайний зовнішній вигляд.

До чотирьох книг про виховання юнака Р. додав п'яту книгу — про виховання дівчини. Письменник заперечував проти однакового виховання та навчання юнаків і дівчат. Оскільки мета виховання дівчини полягає у підготовці її до ролі зразкової дружини та матері, то зазнає змін і зміст всієї виховної діяльності, і коло дисциплін та ремесел, які слід вивчати. Але сама методика майже не змінюється. Вона ґрунтується на практичній важливості знань, які дитина отримує в процесі навчання та виховання: "...Важливо не те, щоби він навчався того чи іншого, а те, щоби він розумів, що саме він вивчає і навіщо це йому потрібно..." Завдання вихователя — сформувати мотиви тієї діяльності, яка видається дорослим необхідною: "Передусім ви повинні назавжди затямити, що лише в рідкісних випадках вам доведеться вказувати дитині, що вона повинна вивчати: це її справа — бажати, шукати, знаходити; ваша справа — зробити навчання доступним для неї, майстерно запалити у її душі іскру бажання і надати їй засоби для задоволення цього прагнення".

Але *"Еміль"* — не лише трактат, це також і роман. Відтак біографія хлопця слугує своєрідною ілюстрацією до трактату про виховання. У романі йдеться про юнака Еміля, про його виховання, опанування ремеслами, про його кохання до Софі і щасливе одруження з нею. Проте Еміль не є образом живої людини, наділеної індивідуальними рисами, це художньо-філософське узагальнення, персоніфіковане уявлення про людину загалом (те саме можна сказати про Софі, про Вчителя, в образі якого Р. зобразив самого себе). У трактаті про виховання Р. вдається до

художнього експерименту: письменник зображає певну людину, яка перебуває в дослідних умовах і уособлює все людство (саме тому вона ні погана, ні добра, ні розумна, ні дурна).

Книга *"Еміль, або Про виховання"* одразу ж після виходу в світ здобула захоплених шанувальників і запеклих ворогів. Читачів особливо приголомшив епізод з четвертої книги, який отримав назву *"Сповідь савойського вікарія"*. У цьому фрагменті Р. нищівно критикує офіційну церкву, викладаючи свою "релігію серця". Церква негайно відповіла вкрай рішучими заходами. *"Еміля"* було засуджено до "страти" — кат спалив книгу на одному із паризьких майданів. А через тиждень запеклі вороги французьких католиків — швейцарські протестанти — також спалили книгу Р. Автор довго не міг знайти притулку: скрізь можновладці проганяли його, а церковники нацьковували на Р. простих людей, поширюючи чутки про те, що він — чаклун. Протягом деякого часу Р. жив у англійського філософа Д. Юма. Здоров'я письменника дуже похитнулося. Крім фізичних хвороб, Р. страждав від розладу психіки — у нього з'явилася манія переслідування. Проте, незважаючи ні на що, він продовжував працювати.

Останньою книгою Р. стала *"Сповідь"* ("Les Confessions"; 1765–1770, вид. 1782, 1789). "Я беруся за нечувану справу, яка не матиме послідовників. Я хочу показати своїм братам одну людину в усій правді її природи — і цією людиною буду я". Так розпочинається ця книга Р. Він писав її під час своїх поневірянь, працював потай, побоюючись, що вороги викрадуть рукопис. Опис подій життя Р. завершується 1765 р., коли репресії після оприлюднення *"Еміля"* досягли кульмінації: люди, яких підбурювали реакціонери, закидали камінням будинок письменника, потім владці наказали йому протягом 24 годин залишити інший дім — і великий мислитель став вигнанцем, котрий не міг знайти притулку. *"Сповідь"* має всеосяжні завдання: на прикладі власного життя, про яке автор розповідає вкрай щиро, пояснити, що таке людина, у чому полягає істинний сенс її життя, яким чином можна досягнути істини та досконалості. Універсальність завдань породжує багатогранне висвітлення долі письменника, багатоплановість розповіді (зокрема, можна вести мову про інтимно-ліричний, конкретно-побутовий, соціальний, філософський плани). Універсальність позначилася і на виборі синтетичного жанру твору, у якому розчинилися, органічно поєдналися риси автобіографії, мемуарів, роману, трактату та інших жанрів.

У *"Сповіді"*, особливо у її першій частині (1–6 книги), виразно простежується вплив сентименталізму. Становлення особистості Р. можна розглядати як процес "виховання почуттів". Починаючи розповідь про себе з самого народження, письменник не приховує жодної з провин дитинства та юності, але натомість показує, як під впливом доброчесних прикладів і спілкування з природою його почуття стають шляхетнішими, формується його моральна свідомість. Апогеєм сентиментальних тенденцій є образ пані де Варанс. Створюючи характер цієї героїні, Р. використав особливо ніжні фарби, опоетизувавши не лише її зовнішність, а й духовний світ.

"Сповідь" Р. деякою мірою можна вважати предтечею критичного реалізму XIX ст. Адже реалістів також вельми приваблював образ талановитої людини з простолюду, змушеної поневірятися у жорстокому світі егоїзму та корисливості. Зокрема, таким персонажем є Жюльєн Сорель з роману Стендаля "Червоне і чорне". А відтак не випадково Стендаль називає серед улюблених книг свого героя *"Сповідь"* Р.

У *"Сповіді"* помітне прагнення до реалістичного зображення характеру героя у зв'язку з соціальними обставинами його життя. Це особливо виразно виявилося у сфері відтворення почуттів. Р. виступає безпосереднім попередником реалістичного психологізму XIX ст. У другій книзі *"Сповіді"* є такий епізод: 1728 р. Р., будучи лакеєм в будинку однієї графині, вкрав стрічку, а коли крадіжку виявили, переклав відповідальність на молоду кухарку Маріон. Автор розкриває свою психологію у мить злочину — і виявляється, що ним керували вельми суперечливі почуття. Цей психологічний фрагмент у *"Сповіді"* є одним із перших зразків відтворення діалектики почуттів.

У другій частині *"Сповіді"* перед очима читачів постає реалістичний портрет Парижа, його багатих і злиденних кварталів, змальовується життя аристократії, діяльність просвітників. Незважаючи на чвари з Вольтером, Р. зізнається, що в юності схилявся перед ним. Конфлікти з Дідро не завадили Р. охарактеризувати його як одного із найвидатніших діячів своєї епохи. Письменник вдячно згадує про допомогу, яку надав йому Дідро на початку творчого шляху. Р. детально зобразив усі верстви паризького суспільства, від короля до служниці. Про монарха філософ говорить без улесливості. З демократичних позицій письменник критикує феодальних вельмож. Але трагедія Р. полягала в тому, що, ненавидячи аристократів, він, однак, мусив жити у їхніх домівках, приймаючи від них допомогу, яка не завжди була щирою.

Париж, провінція, Швейцарія, Італія постають на сторінках *"Сповіді"* крізь призму особистого світосприймання Р., забарвлені світлом його почуттів. Ліричний елемент пронизує всю книгу. Значну роль у ній відіграє опис творчої

діяльності Р. і самого процесу написання *"Сповіді"*. Ці особливості твору справили значний вплив на романтичну літературу. *"Сповідь"* стоїть біля витоків романтичного "ліричного", або "особистого", роману. Відтак цей твір Р. можна вважати одним з найвищих досягнень передромантичного руху у Франції.

У *"Сповіді"* Р. з неймовірною силою емоційного впливу змалював трагічне становище генія у суспільстві, яке вороже ставиться до нього. Тому у XIX і XX ст. найбільший інтерес у читача викликала саме ця книга, хоча в XVIII ст. про Р. згадували насамперед як про автора *"Нової Елоїзи"*. *"Сповідь"* стала найвидатнішою книгою французької літератури XVIII ст. Вона й тепер зберігає величезне значення для формування духовного світу людини.

На додаток до *"Сповіді"* Р. написав *"Діалоги: Руссо судить Жан Жака"* ("Dialogues: Rousseau juge de Jean-Jacques", 1775–1776) і *"Прогулянки самотнього мрійника"* ("Les rêveries d'un promeneur solitaire", 1777–1778; опубл. 1782), у яких письменник намагався підбити підсумки свого життя. "Для мене все закінчилося на землі, — стверджував він у *"Прогулянках самотнього мрійника"*. — Все, що поза мною, відтепер чуже для мене. У цьому світі у мене немає ні близьких, ні подібних до мене, ні братів. Я на землі, як на чужій планеті, куди впав з тієї, на якій жив раніше". У цьому творі перед нашими очима постає образ самотньої людини, котра зберегла любов до істини, на дозвіллі читає Плутарха і почуває себе щасливою лише у спілкуванні з дикою та романтичною природою.

Тв.: Укр. пер. — Про суспільну угоду, або Принципи політ. права. Філос. першоджерела. — К., 2001. *Рос. пер.* — Избр. соч.: В 3 т. — Москва, 1961; Юлия, или Новая Элоиза. — Москва, 1968; Трактаты. — Москва, 1969; Полит. соч. Трактаты. — К., 2000.

Літ.: Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо. — Москва, 1976; Дворцов А.Т. Жан-Жак Руссо. — Москва, 1980; [Жан-Жак Руссо "Исповедь"] // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Лімборський І. Жан-Жак Руссо і руссоїзм в Україні // Всесвіт. — 2001. — №1–2; Лотман Ю.М. Руссо и русская культура XVIII — нач. XIX в. // Лотман Ю.М. От "Персидских писем" до "Энциклопедии". Роман и наука во Франции в XVIII в. — С.-Петербург, 1994; Benoussan D. L'unité chez J.-J. Rousseau: Une quête de l'impossible. — Paris, 1977; Borel J. Génie et folie de J.-J. Rousseau. — Paris, 1966; Dédéyan Ch. Jean-Jacques Rousseau... — Paris, 1966; Fay B. Jean-Jacques Rousseau ou le rêve de la vie. — Paris, 1974; Goldschmidt G.A. Jean-Jacques Rousseau ou l'Esprit de solitude. — Paris, 1978; Guéhenno J. Jean-Jacques: (Histoire d'une consience): En 2 vol. — Paris, 1962; Launau M. Jean-Jacques Rousseau et son temps. — Paris, 1969; Lecercle J.-L. Jean-Jacques Rousseau: Modernité d'un classique. — Paris, 1973; May G. Rousseau. — Paris, 1961.

В. Луков



РУСТАВЕЛІ, Шота (XII ст.) — грузинський поет.

Про життя найвидатнішого грузинського поета класичної епохи (XII ст.) Р. збереглося дуже мало достовірних біографічних відомостей. Головне джерело історично-літературних фактів про нього — пролог поеми *"Витязь у тигровій шкурі"*. Р. присвятив свій твір цариці Тамар, оспівавши її та її чоловіка Давида Сослані у вступних строфах (3–4). Ця присвята слугує ключем до датування поеми: вона могла бути написана не раніше кінця 80-х рр. XII ст. і не пізніше першого десятиліття XIII ст. У пролозі двічі (строфи 7–8) згадується автор поеми: Руставелі (правильніше — Руствелі), що означає "Власник Руставського помістя" (Руставського замку) або "виходець із Руставі". Ім'я поета Шота засвідчене у літературних документах XIII–XVII ст.

На колоні грузинського монастиря Св. Хреста в Єрусалимі досі зберігся портрет Р. з написом. За цим написом поету приписується честь реставрації та розпису монастиря. В інших документах, що стосуються того самого монастиря, Р. названий "мечурчлет-ухуцесом", тобто державним скарбником. У монастирі зберігся поминальний запис про нього, датований першою половиною XIII ст. У 1960 р. експедиція грузинських учених відкрила у монастирі Св. Хреста оригінал портрета Р. Він зображений на портреті мудрим старцем, в шатах світського вельможі, як це і личило державному скарбнику цариці Тамар. Народні легенди вважають нерозділене кохання до цариці Тамар причиною постригу Р. у ченці; згідно із легендами, він відправився в Єрусалим, де й похований, але перекази ці не підкріплені фактами.

Поема *"Витязь у тигровій шкурі"* ("Вепхіст-каосані") — єдиний твір Р., що зберігся, хоч і в пізніх списках: окремі строфи зустрічаються у рукописах XIV–XV ст., два чотиривірші — на стінах монастиря Вані, що на півдні Грузії, проте повні списки з'явилися лише у XVI–XVII ст., а перший датований рукопис — 1646 р. Сьогодні існує близько 150 списків, і в усіх — значна кількість спотворень, виправлень, вставок і т. д., зроблених переписувачами. Суперечливим виявляється і тлумачення назви поеми. Назва хижака, шкура якого накинута на плечі героя, раніше у грузинській мові означувала "барса", згодом — як "барса", так і "тигра". Оскільки у поемі дія відбувається в умовному східному середовищі, то в ньому згадуються й інші тварини і птахи, що не зустрічаються у фауні Грузії.

Сюжет поеми надзвичайно динамічний, насичений напруженими драматичними ситуаціями, автор уникає сюжетних повторів і розлогих описів, характерних для епічно-оповідного жанру. Підстаркуватий, шанований цар Аравії Ростеван, не маючи сина-спадкоємця, віддає трон своїй єдиній дочці, вродливій та розумній Тінатін, котра закохана у знаменитого лицаря — полководця і царедворця Автанділа. Якось під час полювання Ростеван і Автанділ зустрілися біля струмка з таємничим, опечаленим витязем у тигровій шкурі. Усі спроби поговорити з ним виявилися даремними, він безслідно зник. Бачачи смуток царя, Тінатін доручила своєму коханому лицарю відшукати загадкового чужоземця. Автанділ охоче взявся виконати доручення цариці. Після тривалих і важких мандрів він знайшов загадкового витязя на ймення Таріел. Витязь розповів Автанділу свою невеселу історію: він — нащадок царського роду й амірбар (воєначальник і адмірал) індійського царя Парсадана і кохає прекрасну царівну Нестан-Дареджан. Доля не була прихильною до закоханих. Цар Парсадан вирішив одружити Нестан-Дареджан із хорезмійським царевичем і зробити його спадкоємцем престолу, хоча насправді спадкоємцем вважався Таріел. Нестан-Дареджан вмовила свого коханого вбити суперника і захопити владу. Царівну звинуватили у коханні до бунтівника і жорстоко покарали, висилаючи за межі Індії. Таріел шукає кохану, але марно. Втративши надію знайти її, він покинув країну, усамітнився і живе у печері. Автанділ братається з витязем, втішає його і відправляється на пошуки Нестан-Дареджан. Він натрапляє нарешті на її слід: Нестан ув'язнена у неприступній фортеці Каджеті. Таріел і Автанділ за сприяння третього побратима, Прідона, захоплюють фортецю, звільняють Нестан і повертаються у рідні краї. Таріел одружується з Нестан-Дареджан, Автанділ — із Тінатін, і мирно, гуманно вони керують своїми країнами.

Незважаючи на складність сюжету, *"Витязь у тигровій шкурі"* — композиційно цільний поетичний твір, у якому майстерно поєднуються два основні цикли оповідань (індійський і арабський) та окремі епізоди (історія царя Прідона, купецька країна Гуланшаро й ін.). Р. вправно розкриває характери своїх персонажів, їхній духовний світ. Глибока психологічна характеристика героїв і проникливий показ внутрішньої суті явищ — яскрава риса творчого новаторства Р.

Розгортаючи сюжет своєї поеми на величному просторі, роблячи її численних персонажів представниками різних народів, у тому числі і вигаданих, Р. виступає як глибоко самобутній, національний поет. У дев'ятій строфі прологу йдеться:

Цю стару іранську повість,
що й в картвельській мові квітне,
Передавану з рук в руки, наче перло те самітне,
Я знайшов і віршем виклав...
(Тут і далі пер. М. Бажана)

Усі спроби виявити ознаки запозичення сюжету *"Витязя..."* виявилися даремними: ні перська, ні жодна інша література не знають аналогічного сюжету. Імовірно, що Р. використав досить поширений у середньовічній (а почасти і більш пізній) літературі прийом сюжетного маскування, щоби приховати, мабуть, наявні натяки на тогочасні події. Але, попри все, Р. художньо правдиво розкрив різноманітну і складну дійсність Грузії XII ст., свої релігійно-філософські та соціальні погляди.

"Витязь..." — хвилююча поема кохання та схиляння перед жінкою. Ще у 1910 р. М. Марр зазначав, що "культ жінки, ідеалізоване кохання зі схилянням перед ним — дитя вишукано освіченого грузинського суспільства епохи Тамар". У пролозі поеми Р. визначає сутність кохання і встановлює його складний кодекс. Поет вирізняє три основні види кохання. Перший — божественне кохання, "дар небес — таке кохання, неземне стремління духу". Він визнає, що це найважливіша, найдорогоцінніша форма кохання, проте "мудрецям незрозуміла почуття такого суть". Тому Р. обстоює другий вид кохання — високе земне кохання, глибоке людське почуття чесного, доблесного, сильного духом лицаря і рішуче заперечує третій вид кохання — кохання грубо-чуттєве, хтиве:

Хто міджнуром є, той в серці
повен красоти ясної,
І душа його ясніє в мудрості та супокої,
Діє він так щедро й палко,
як поводяться герої.
Не кохає той, хто зрікся бути вдачі отакої.

Теорію кохання, викладену у пролозі, Р. обґрунтовує у самій поемі: саме земне, але лицарське, кохання, яке вивищує людину і робить її шляхетнішою, і змальовує поет. Руставелівське кохання і для чоловіків, і для жінок — важке випробування; лише героїчним пориванням і мужністю може здобути мужчина серце обраниці, тільки лицарською самовідданістю, бездоганним виконанням суспільного обов'язку, самовідданим служінням вітчизні можна заслужити довір'я коханої.

У нерозривному зв'язку з почуттям кохання у поемі Р. перебуває і дружба, побратимство. Побратимство трьох героїв *"Витязя..."* символізує дружбу трьох лицарів — представників різних народів. Араб Автанділ, індієць Таріел і мульгазанзарець Прідон не тільки стали відданими друзями, а й здружили свої народи.

Героїв поеми надихає єдине шляхетне прагнення, їх об'єднує єдина воля, єдина мета. Саме тому вони здобувають перемогу над злом, несправедливістю, свавіллям.

Уся поема Р. пронизана ідеєю патріотизму. З великою майстерністю змальовані у *"Витязі..."* походи Таріела проти підступного царя Рамаза задля відновлення суверенності Індії. Палкі патріотичні почуття охопили індійців і в тривожні дні зіткнення поміж царем Парсаданом і амірбаром Таріелом.

Руставелівське розуміння поезії, кохання, значущості людської особистості, — протиставлення природних людських почуттів суворому аскетизму раннього Середньовіччя — ключ до світогляду поета. Філософська та художньоестетична концепція Р., "сяйливий синтез високого та земного" (Ш. Нуцубідзе), є найвищим щаблем розвитку грузинського Ренесансу.

Поема написана витонченими, гнучкими віршами, відомими як "шаїрі". Р. — законодавець і неперевершений майстер у грузинському віршуванні. Шаїрі — 16-складовий вірш. Поет користувався двома його видами: високим (4+4+4+4) і низьким (5+3+5+3). Високий шаїрі використаний у поемі здебільшого для посилення динамічності розвитку оповіді, низький шаїрі використовується у спокійнішому розвитку теми (наприклад, при описах). У строфах, написаних високим шаїрі, — рима двоскладова, а в строфах, написаних низьким шаїрі, — трискладова. Строфи шаїрі чотирирядкові (катренні), обов'язково римуються за схемою "аааа". Чергування строф із різною структурою рядків і рим — одна із причин виняткової динамічності та музикальності вірша Р.

Для поетичної мови Р. особливо характерні метафоричність і афористичність. Його вірші насичені складними, розгорнутими метафорами. Багато глибоких, карбованих афоризмів, далеких від повчальних сентенцій чи життєвих повчань поета, стали народними висловами. Р. вважають родоначальником нової літературної мови, що побутує у Грузії до сьогодні. Винятково багатий і різноманітний словниковий склад поеми.

Поема Р., що має загальнолюдське значення, перекладена багатьма мовами народів світу. Вперше українською уривки з поеми *"Витязь у тигровій шкурі"* переклав О. Навроцький, учасник Кирило-Мефодіївського товариства. Пропагандистом поеми у ті самі часи виступив М. Гулак. Повний переклад здійснив М. Бажан у 1937 р.

Тв.: Укр. пер. — Витязь у тигровій шкурі. — К., 1966 й ін. вид. *Рос. пер.* — Витязь в тигровой шкуре. — Москва, 1969 й ін. вид.

Літ.: Бабаян А.М. Шота Руставели: Библ. справ. 1712–1970. — Москва, 1975; Барамидзе А. Шота Руставели. — Москва, 1966; Білецький О. Безсмертна поема груз. народу // Матеріали до вивч. літератур зар. Сходу. — К., 2001; Гольцев В. Шота Руставели. — Москва, 1956; Гулак М. Про "Барсову шкуру" Руставелі // Райдужними мостами. Укр.-груз. літ. зв'язки. — К., 1986; Имедашвили Г.А. Руствеологич. л.-ра: Библ. справ. — Тбилиси, 2002. — Т. 1: 1917–1956. — Т. 2: 1956–1965; Кумсишвили Д.И. Идейно-худож. анализ "Витязя в тигровой шкуре". — Тбилиси, 1986; Магрелидзе И. Руставели и фольклор. — Тбилиси, 1960; Марр Н.Я. Об истоках творчества Руставели и его поэмы. — Тбилиси, 1964; Нуцубидзе Ш.И. Руставели и восточный Ренессанс. — Тбилиси, 1967; Нуцубидзе Ш.И. Творчество Руставели. — Тбилиси, 1958; Станіславський М. У нащадків Руставелі // Вітчизна. — 1968. — № 12; Цаишвили С.С. "Витязь в тигровой шкуре" Шота Руставели. — Москва, 1966; Шишмарёв В. Шота Руставели: Избр. статьи. — Ленинград, 1972; Шота Руставели и его время: Сб. статей. — Москва, 1939.

За А. Барамідзе

С

Сааді
Саба Умберто
Саґан Франсуаза
Сад Данось єн Альфонс Франсуа де
Саймак Кліффорд Доналд
Сакс Ганс
Сарамаґо Жозе
Сароян Вільям
Саррот Наталі
Сартр Жан Поль
Саутi Роберт
Сафо
Саят-Нова
Свінберн Алджернон Чарлз
Свіфт Джонатан
Сей Сьонагон
Сейферт Ярослав
Села Каміло Хосе
Селін Луї Фердинанд
Селінджер Джером Девід
Сендберґ Карл
Сенека Луцій Анней
Сен-Жон Перс
Сенкевич Генрік
Сент-Бев Шарль Оґюстен
Сент-Екзюпері Антуан Марі Роже де
Сервантес Сааведра Міґель де
Сетон-Томпсон Ернест
Сідні Філіп
Сіменон Жорж
Сімон Клод
Сінклер Ептон Білл
Сіра Сова
Скотт Вальтер
Словацький Юліуш
Смоллет Тобайяс Джордж
Сноу Чарлз Персі
Софокл
Спарк Мюріел Сара
Спенсер Едмунд
Стайн Ґертруда
Стайрон Вільям
Сталь Анна Луїза Жермена де
Стафф Леопольд
Стейнбек Джон Ернст
Стендаль Фредерік
Стерн Лоренс
Стівенсон Роберт Льюїс
Стріндберґ Юхан Авґуст

СААДІ́ (автонім: Мусліхаддін Абу Мухаммед Абдаллах ібн Мушріфаддін — між 1203–1210, Шираз — 1292, там само) — перський поет.

С., чиї твори цілком заслужено ввійшли у скарбницю світової літератури, народився у Ширазі на початку XII ст. Батько С. помер, коли майбутньому поету виповнилося лише десять років. У своєму сирітському житті С., очевидно, довелося зазнати чимало горя та принижень. Проте якимось чином йому все ж таки пощастило влаштуватися стипендіатом у знаменитому багдадському мадрасе "Нізамійе". Тут він слухав лекції відомих істориків, філологів, знаменитих богословів і суфійських шейхів. Напучування вчителів обрати "шлях усамітнення та схимництва" не змогли, проте, знищити в С. любові до життя. Не закінчивши освіти, він покинув Багдад, але на батьківщину вже не скоро зміг повернутися.

Монгольське завоювання, негаразди у Фарсі, бажання побачити світ змусили С. понад двадцять п'ять років мандрувати далеко від рідних місць. Він об'їздив і обійшов майже весь мусульманський Схід і лише на початку 50-х рр. повернувся у рідне місто. Його прихильно зустрів правитель і запросив посісти місце поміж придворних поетів. Проте С. віддав перевагу незалежності. Розпочався останній період його життя, прожитий у самоті та напруженій творчій роботі. У ці роки він закінчив свої найкращі твори — *"Плодовий сад"* і *"Квітник"* ("Гулістан"), які зробили його дуже відомим в Ірані та за його межами. Помер поет у 1292 р.

В об'ємній і розмаїтій літературній спадщині С., представленій як поетичними, так і прозовими творами, значне місце займає лірика. Цікаві касиди поета. Поміж них є цілий ряд панегіриків, адресованих правителям, візирам, вельможам. Проте за змістом вони часто значно відрізняються від звичайних од. Головна мета поета — дати розумну пораду, мудру настанову. Поміж них є і дуже сміливі для того часу, наповнені закликами до справедливості:

О беку! В справедливість одягнись!
Вона для владаря — найкращі шати.
(*"Лист до правителя Шираза"*,
тут і далі пер. В. Мисика)

Частина касид поета має філософський характер. У них містяться роздуми про життя, про його швидкоплинність, про добро та зло і, навіть якщо вони пронизані суфійськими мотивами, ніколи не закликають до відходу із життя. Є в С. і пейзажні касиди, де він виступає як ліричний поет, котрий глибоко відчуває красу природи, або касиди, у яких звучить заклик до далеких мандрів. Найяскравіше майстерність С. як лірика розкривається у його "суфійських" газелях. У них частково відображені суфійські ідеї, проте багато з них за своїм настроєм, образами, безпосередністю почуття змальовують земні радощі та страждання людини. Причиною всезагального визнання С. як видатного ліричного поета є саме глибокий загальнолюдський зміст його віршів.

Кохання та переживання, пов'язані з цим почуттям, — біль розлуки, захоплення та вдячність за щасливі хвилини, страждання через невірність жорстокої коханої, відданість їй, захоплення її красою — основні мотиви газелей С. У деяких із них поет розвинув мотиви самотності, туги за справжньою дружбою та людяністю.

Глибокий зміст газелей С. поєднується із простотою і витонченістю образів, із мелодійністю вірша та виразністю прийомів і художніх засобів. У цьому плані він дотримувався найкращих традицій школи бухарських поетів. Натомість вплив літературного стилю його часу позначився у максимальній філігранній обробці форми, у ретельному художньому оздобленні вірша, у більшій, аніж раніше, рельєфності композиції газелі, у підборі співзвучності рими та радифу, їхній відповідності всьому поетичному ладу. Навіть при використанні традиційних тем поет у першу чергу прагне привнести щось нове у змістове звучання лейтмотиву, а весь формальний бік його вірша лише підпорядковується цій меті. Прикладом оригінальної та блискучої обробки С. теми своїх попередників може слугувати його славнозвісна газель *"Караван"*:

Ей, проводир, не поспішай,
з тобою йде мій сон, мій рай!
Попало серце в злий полон —
і йде від мене в дальній край.

Дарма прошу, дарма молю
зорю мою, любов мою —
І стогін мій, як дим з огню,
з душі встає: не покидай!

За те, що знадила мене,
за те, що зрадила мене,
Тепер ім'я твоє одне мені підказує одчай.

Вернися, світ моїх очей,
щоб чула й ти, як стогін цей
З моїх поранених грудей встає під самий
небокрай.

Мені розказував мулла, як душі кидають тіла.
Я ж бачив сам, як відійшла
моя від мене в дальній край.

Хоч Сааді не до лиця і сльози ці, і туга ця,
Та, їм не бачачи кінця, кажу я розуму: прощай!

На відміну від своїх попередників, у розкритті цієї теми С. зосереджує увагу на гіркоті розлуки, що переростає у почуття нездоланної пристрасті, народженої у стражданнях і випробуваннях. Кожна строфа при цьому відтворює новий аспект у ставленні закоханого до коханої.

Відповідно до змістового наповнення газелі та до руху самого почуття ліричного героя тут дібрані віршовий розмір, звукові повтори, внутрішні рими. Проте за всієї складності художньої обробки вірш звучить надзвичайно природно, а його образи та прийоми дохідливо та переконливо передають думку поета.

Особливої слави зажили дидактичні твори С. *"Плодовий сад"* ("Бустан", початк. назва "Сааді-наме"; 1258) є поемою, поділеною на десять глав етичного змісту. *"Квітник"* (1257) написаний ритмізованою прозою, подекуди римованою та насиченою віршованими вставками. Він складається із невеликих оповідань, пов'язаних спільною тематикою і не об'єднаних сюжетною рамкою. Спостерігаючи дійсність, поет намагався вказати дорогу до досягнення всезагального добра. Такий задум визначив загалом і життєву, практичну спрямованість даних творів. Поет і сам розглядав їх як підручники життя: "Слова Сааді — це притчі та настанови, вони знадобляться тобі, ти використаєш їх до справи". Проте основне у *"Плодовому саді"* та *"Квітнику"* те, що поет говорить про високе покликання людини, котра "все перевершує своїми величчю та мудрістю", і прагне до того, щоби люди усвідомили це. Смисл людського життя, на думку С., у корисній діяльності, що веде до особистого щастя і всезагального добра.

С. визнає розум єдиним мудрим керівником людини у її вчинках. Розум у поєднанні зі знаннями дає людині можливість правильно оцінювати свої дії, керувати іншими людьми. Тому С. радить державцям залучати до себе вчених: "Державці більше потребують порад мудреців, аніж останні товариства державців". У розповідях про мудреців С. наводить приклади їхньої моральної вищості над вельможами. До вчених С. висуває водночас великі вимоги: вони повинні слугувати ідеалам моральної, доброчинної людини, втілювати свої знання практично. Для нього "вчений без добрих справ — бджола, що не дає меду".

"Плодовий сад" і *"Квітник"* принесли багато нового у літературу, збагативши її традиції. У цих творах, зокрема, С. вперше у практиці дидактичного жанру часто використовував факти власного життя. Із вервиці цих оповідей створюється його біографія, біографія головного героя. Він постає у найрізноманітніших ситуаціях і подіях, у повсякденному житті й у виняткових обставинах. Читач бачить його то втомленим мандрівцем, котрий бреде пекучими пісками до святих місць, то муллою-проповідником, то учасником ученого диспуту з дамаськими богословами, то полоненим хрестоносців, котрий копає рови у Тріполі. Він страждав від злигоднів, спізнав гіркоту розчарувань у людях, зазнав зневаги, але й відчув смак шаноби, радів друзям, помилявся, відступав від своїх ідеалів і знову віднаходив усвідомлення людської гідності. У такій мозаїці становищ і станів, у яких герой поданий зі своїми слабкостями та вартостями, важко не побачити прояв характерної риси ренесансної літератури — змалювання людини, за висловом С. Микульського, "в усій її життєвій рухливості та мінливості".

Автобіографічний матеріал повів за собою у літературу і нових персонажів — живих людей, з котрими зустрічався С. під час мандрів: купців, дервішів, учених, шкільного вчителя, караванників й ін. С. змінив співвідношення між дидактичним матеріалом й оповідями — ілюстраціями до нього. Якщо у *"Плодовому саді"* оповіді та притчі ще інколи відіграють колишню роль, то у *"Квітнику"* вони самостійні, повчання випливають із самої оповіді. При цьому С. уникає сухого моралізування. Деякі місця у *"Плодовому саді"*, наприклад, схожі на граційні, за означенням І. Брагінського, мініатюри — "шедеври живопису людських почуттів і пристрастей". В оповідях С. багато гумору, народної мудрості, елементів сатиричного зображення. Часто оповіді побудовані у формі дотепного діалогу. Тут наявні і розмовні звороти, і книжні "виступи" вчених шейхів і суддів, царів і вельмож.

Широта тематики, багатство змісту і високі художні цінності забезпечили дидактиці С. нечувану популярність на Близькому та Середньому Сході; з'явилося багато наслідувань. Утвердження С. краси та величі людських почуттів, виступи на захист гноблених, схиляння перед розумом і знаннями — все це уможливило віднести його творчість до вершин іранського Відродження.

Українською мовою твори С. перекладали А. Кримський і В. Мисик.

Тв.: Рос. пер. — Бустан. Лирика. — Москва, 1962; Избранное. — Ташкент, 1978; Лирика. — Москва, 2001.

Літ.: Алиев Р. Саади и его "Гулистан". — Москва, 1958; Брагинский И.С. 12 миниатюр: От Рудаки до Джами. — Москва, 1976; Кулматов Н.А. Этические взгляды Саади. — Душанбе, 1968.

В. Нікітіна



СА́БА, Умберто (Saba, Umberto; автонім: Полі, Умберто — 9.03.1883, Трієст — 25.08.1957, Горіція) — італійський поет.

В італійській літературі XX ст. С. посідає особливе місце. Він не ганявся за модними тенденціями, а

виражав у творах свою творчу індивідуальність, почасти наближаючись до небезпечної межі між дозволеним і недозволеним. С. був одним із небагатьох, чиї вірші йшли від серця читача до розуму, а не від розуму до серця.

На формування винятковості світогляду поета вплинула перш за все його власна доля: приналежність до двох різних культур (єврейської та християнської), складна ситуація у сім'ї, та й саме народження у Трієсті, портовому місті на Адріатиці, яке у той час входило у склад Австро-Угорщини, і де була достатньо добре поширена європейська культура. Це дало можливість С. познайомитися з філософією Ф. Ніцше та психоаналізом З. Фройда.

С. народився у Трієсті в сім'ї Уго Едоардо Полі, католика за віровизнанням, і єврейки Феліціти Ракеле Коєн. Шлюб батьків виявився нетривким, і тому зі своїм батьком С. "познайомився" уже 20-річним. Мати винайняла синові годувальницю-словенку Теппу, шляхетну любов до якої поет проніс через усе життя. Через багато років, кажучи про те, що в нього було дві матері, котрі виховали його "без батьківських коректив" кожна на свій лад, він убачав у цьому "пролог... страшної життєвої трагедії, що переросла у поетичну трагедію Саба".

Раннє дитинство С. проминуло у домі годувальниці, і цей час назавжди залишився для нього джерелом найсвітліших спогадів. У три роки він почав жити з матір'ю, жінкою, котра важко переживала розлуку з чоловіком і багато в житті настраждалася, як напише про це С. в одному зі своїх "автобіографічних" сонетів:

"Злочинцем" був для мене батько мій.
Я, мавши двадцять літ, зустрів старого,
а він — як та дитина, повен мрій;
тоді збагнув я: мій талант від нього...

Був легковажним; бідна моя мати
знесла всі злигодні та викрутаси
життя — їй з рук він вирвався, як м'яч.

"Не будь на батька схожим!" — мамин плач.
Втім, я дізнавсь — вони дві різні раси,
що звикли з давніх пір ворогувати.

(*"Злочинцем" був для мене...*,
тут і далі пер. Д. Павличка)

Мати майбутнього поета вирішила, що він займатиметься торгівлею, і, забравши дитину із третього чи четвертого класу гімназії, віддала його в один із торговельних домів Трієста. Оскільки комерція С. не цікавила, він у цей період захопився читанням італійської класики (Фр. Петрарка, У. Фосколо, Дж. Паріні, Дж. Леопарді); завів інтелектуальні знайомства — зі скрипалем Уго К'єзою (і сам певний час навчався грати на скрипці), а також із філософом Джорджо Фано, з котрим у 1905 р. поїхав у Флоренцію, щоби залучитися до інтелектуального життя міста. Там С. працював у редакції журналу "La Voce" ("Голос"), проте недовго.

У 1907–1908 рр. С. служив в армії у Салермо, де і з'явився його перший поетичний цикл *"Військові вірші"* ("Versi militari"). 1909 р. ознаменований одруженням поета із Кароліною (Ліною) Вельфер, а наступний, 1910, народженням їхньої єдиної дочки Лінуччі. Важливим у житті С.-поета став 1911 р., коли вийшла друком його перша поетична збірка *"Вірші"* ("Poesie"), підписана "Умберто Саба". Про походження цього псевдоніма існує декілька гіпотез: найпоширенішою є та, що пов'язує цей вибір із прадідом поета Самюелем Давидом Лузатто, а "саба" із єврейської — "дідусь". Того ж таки року в С. сталися серйозні непорозуміння із дружиною, і його душевні переживання спричинилися до появи поетичних циклів *"Трієст і жінка"* ("Trieste e una donna") і *"Нові вірші Ліні"* ("Nuovi versi alla Lina"). Водночас поет звернувся і до інших літературних жанрів: намагався писати оповідання на єврейську тематику і, окрім того, у 1913 р. була поставлена його одноактова драма *"Літератор Вінченцо"* ("Il letterato Vincenzo").

Після Першої світової війни С., щоби мати якийсь стабільний прибуток, відкрив невеликий магазин антикварної книги, що одночасно став його "особистим" видавництвом (поет видав тут три свої збірки, куди ввійшли вірші, написані у 1900–1921 рр.). Расова дискримінація 1938 р. різко змінила життя сім'ї С. Вони змушені були відмовитися від магазину, а пізніше, у 1943 р., покинути Трієст і переховуватися у Флоренції у приятеля і поета Е. Монтале. Після війни поет із сім'єю спочатку замешкував у Римі, де вийшло друком нове видання *"Книги пісень"* ("Canzoniere"), потім — у Мілані, а згодом знову повернувся у рідний Трієст.

Останні роки життя поета позначені нервовою недугою і необхідністю перебування у лікарні, а також хворобою та смертю дружини (1956). Проте С. продовжував творити: написав нові цикли віршів, а також роман *"Ернесто"* ("Ernesto"), який залишився незакінченим.

Шлях С. у поезії був абсолютно індивідуальний. Один раз подолавши неминучі для початківця впливи, він до останнього рядка спирався лише на власний поетичний досвід. В *"Історії "Книги пісень"* ("Storia e cronistoria del Canzoniere", 1954) С. зізнався, що у своїх перших віршах, написаних у 16-річному віці, він сприймався як безнадійний провінціал: тоді в італійському мистецтві, як і в мистецтві інших країн, "визрівали чи вже здійснювалися стилістичні експерименти", а культурне життя Трієста все ще залишалося на рівні романтизму.

Вершиною поетичного спадку С. вважають *"Книгу пісень"*, яку поет задумав ще у 1913 р. як поетичний цикл про власне життя. У першому виданні *"Книги пісень"* (1921) двісті поезій розділені у хронологічному порядку на десять книг. Таким чином, у цій "ліро-епічній поемі про долю людини" (Е. Моранте) відобразилися всі значні етапи у житті автора: перші три роки дитинства у домі годувальниці, Флоренція, служба в армії, кохання, Перша світова війна. У другому виданні *"Книги пісень"* (Рим, 1945), як і в наступних, С. перегрупував поетичний матеріал і суттєво його доповнив. Завершення побудови збірки відбулося після смерті автора у виданні 1961 р., коли, згідно із передсмертною волею поета, були додані *"Епіграф"*, написаний у 1948 р. у момент кризи, і *"Шість віршів, написаних у старості"* ("Sei poesie della vecchiaca", 1953–1954). Таким чином, понад 400 віршів складають основу *"Книги пісень"*, яка є розлогою автобіографічною оповіддю, залишеною С. нащадкам.

На тематичному рівні поезію С. характеризує перш за все автобіографічність, оскільки його вірші є значною мірою способом самосвідомості і саморозуміння. Прикметними у цьому аспекті є поетичний цикл *"Автобіографія"* ("Autobiografia"), що складається із п'ятнадцяти сонетів, а також невелика поема *"Людина"* ("L'uomo"), у якій змальоване життя людини від народження до старості і смерті. Герої творів С., зазвичай, — це реально існуючі люди (дружина Ліна, дочка Лінучча, трієстинські крамарі і т. д.):

Я знову покохав. Була це Ліна
з червоним шаликом. Належить їй
найважливіша днів моїх частина
і дівчинка, що в неї погляд мій.

В Трієсті проживала жінка Ліна.
За горе я любив її, й при ній
зосталася любов моя нетлінна,
моя душа — в гарячці молодій.

Я Ліні присвятив своє найкраще
творіння — книжку, де сягнув до дна
відвертості. Така в тій жінці сила.

Я інші знав кохання. Та боляще
лише одно було — вона! Вона,
що знала все й, крім себе, всіх любила.

("Я знову покохав...")

Слід зауважити, що наявні у поезії С. описи та пейзажі — це не натуралістичні картини, а його особисте сприйняття навколишнього світу. Вони "повсякденні" та зрозумілі, як і поетична мова С. Поет працював над словом, ідучи від захопливості до сповіді, від повчальності до оповіді, від штучності до мистецтва. Він не боявся прозаїзмів: довіряючи власній поетичній інтуїції, С. продовжував звертатися до повсякденної, загальновживаної лексики, яка, залежно від ліричної мети, в одних випадках домінувала над "книжковою", а в інших зводилася до певного умовного мінімуму. Строгий метричний вірш, закриті класичні форми (сонет, канцона, видозмінені терцини), канонічна рима аж ніяк не заважали цьому процесу, хоча й робили менш очевидним, аніж він був насправді. "Відчуття сучасності, винятковий поетичний слух і відчуття слова допомогли Сабі подолати інерцію форми і змусили по-новому зазвучати й улюблений багатьма поколіннями класиків одинадцятискладник, і найбанальніші рими", — зауважила Є. Солонович.

Українською мовою окремі вірші С. перекладали М. Рильський і Д. Павличко.

Тв.: *Укр. пер.* — Передмістя // Поклик. — К., 1984; [Вірші] // Всесвіт. — 1985. — № 8; [З циклу "Автобіографія"] // Павличко Д. Сонети. — К., 2004. *Рос. пер.* — Книга песен. — Москва, 1974.

Літ.: Portinari F. Umberto Saba. — Milano, 1963.

С. Чезаре



САҐА́Н, Франсуаза (Sagan, Françoise; автонім: Куарез, Франсуаза — 21.06.1935, Кажарк, деп. Ло — 24.09. 2004, Онфлер) — французька письменниця.

Народилася в сім'ї багатого провінційного промисловця. Освіту здобувала у найкращих релігійних навчальних закладах Франції. Навчалася у Сорбонні, але покинула університетські студії заради письменницької праці. Перший роман *"Добридень, смутку"* ("Bonjour, tristesse", 1954) зробив С. скандально відомою, а до того ж якщо взяти до уваги, що його автором була 19-літня дівчина. Успіх С. багатьом здавався незбагненним. Сюжет роману був украй простим. С., ця "чарівна маленька бестія" (Ф. Моріак), устами своєї героїні Сесіль розповіла про відпочинок на березі моря під час вакацій у товаристві батька, його коханки і подруги покійної матері. С., не соромлячись, розповідає про тілесні втіхи, про свої амурні стосунки із сусідом, які не конче повинні мати якесь продовження. Несподівано цю ідилію порушила подруга матері Анна, характер якої вирізнявся глибиною і цілісністю. Побоюючись, що батько одружиться з Анною, Сесіль, зрештою, стає причиною її загибелі. Зрозуміло, що після повернення у Париж і дівчина, і батько житимуть колишнім безтурботним життям. Попри банальність сюжету, історія, яку розповіла С., має відчутний підтекст смутку, що виявилося і в назві книги. Світ

плотських насолод у романі С. набув прихованої глибини.

Роман *"Добридень, смутку"* став бестселером і згодом було видано понад мільйон примірників різними мовами і в різних країнах. Він одразу ж виріс до своєрідного символу, знамення часу, а образ головної героїні, здавалось, уособлював провісниць епохи легких звичаїв, він немовби ввібрав конкретні долі сучасників письменниці — відтак виник термін "покоління Франсуази Саган". В одній із статей Ж. Урден писав, що її роман "відобразив настрої та позицію молодого покоління, що починало жити після величезного потрясіння, якого зазнав світ у роки війни, коли загинули дотеперішні уявлення про Добро та Зло, дотеперішні моральні цінності, колишні заборони і табу".

Цікаво, що рання і гучна слава майже не запаморочила С. голови. Вона прийшла до батька і спокійно запитала, що їй робити з 1,5 мільйонами франків, отриманих за *"Добридень, смутку"*. Він порадив: "Негайно витрати їх, бо гроші для тебе — велика біда". Вона так і вчинила. Подорожі, яхти, невдалий шлюб зі значним видавцем Гі Шеллером (вони незабаром розлучилися, він був на двадцять років старшим від Франсуази), народження сина (1962), ще кілька спроб влаштувати сімейне життя, потяг до азартних ігор. У 22 р. С. дивом уціліла після великої автомобільної аварії.

Поряд із життям богемної зірки, С. продовжувала багато і наполегливо працювати.

З плином часу художній світ С. майже не змінився. Просторово-часові параметри її романів, п'єс і ліричних щоденників так само обмежені, як і в романі *"Добридень, смутку"*. У книгах С. майже немає соціальних орієнтирів, зате відчувається власний досвід. Дія інших її романів неодмінно відбувається у салонах та вітальнях, на пляжах і в дорогих апартаментах: *"Дивна посмішка"* ("Un certain sourire", 1956), *"Чи любите ви Брамса?"* ("Aimez-vous Brahms?", 1959), *"Дивовижні хмари"* ("Les merveilleux nuages", 1961), *"Сигнал капітуляції"* ("La Chamade", 1965). У цьому замкнутому світі без історій живуть люди, які зовні вельми задоволені своїм життям. Але водночас у них відчувається певна пригніченість, вони дуже вразливі, хоча й намагаються приховувати це. Саме тому героїв С. нерідко порівнюють з персонажами Ф. С. Фіцджеральда, хоча герої С. живуть в іншому, оранжерейному світі: зовнішнє життя їх мало турбує. Очевидним у цих книгах є також досвід М. Пруста, а також вплив екзистенціалізму, хоча, на відміну від героїв Ж.П. Сартра й А. Камю, персонажі С. ніколи не перебувають перед екзистенційним вибором. Видається на те, що вони навіть не замислюються про це.

Серед найвдаліших ранніх романів письменниці варто виокремити книгу *"Чи любите ви Брамса?"*. Це ще одна розповідь про "лихоманку серця" (Пруст), коли героїня повинна розв'язати добре відому у літературі проблему: зробити вибір між молодим, палким, але недосвідченим коханцем і спокійним, урівноваженим чоловіком середнього віку. Героїня на ймення Поль намагається облаштувати своє життя з молодим чоловіком Сімоном, який уособлює фізичну, плотську стихію. Але несподівано для нього Поль повертається до нудного і втомленого життям Роже. Твір С. нагадує відомий роман А. Жіда "Пасторальна симфонія", у якому автор розмірковує про неможливість втілення в одній людині найвищих духовних і фізичних якостей. Героїня наче гойдається на "психологічній гойдалці", і ці "розгойдування" видаються вельми переконливими. У книзі багато щемного ліризму, цим пояснюється її гучний літературний та кінематографічний успіх.

Наприкінці 60-х рр. С. створила роман *"Краплина сонця в холодній воді"* ("Un peu de soleil dans l'eau froide", 1969). Авторка розвиває теми, характерні для її ранньої творчості, хоча й на іншому рівні. Героїня книги Наталі Сільверен здатна кохати і зробити іншу людину щасливою, проте життя зводить її з пересічним чоловіком, журналістом Лантьє. Він не може збагнути поривання жінки, котра пожертвувала всім заради кохання, відтак історія їхніх зустрічей закінчується загибеллю героїні.

Повторюваність жіночих персонажів С., створених на високому художньому рівні, свідчить про те, що письменниця знайшла свій літературний тип.

С. є також майстром драматичного жанру. Досі залишаються популярними такі її п'єси, як *"Бузкова сукня Валентини"* ("La robe mauve de Valentine", 1963), *"Піаніно поміж трав"* ("Le piano dans l'herbe"), *"Непритомний кінь"* ("Le cheval évanoui", 1966). До 70-х рр. письменниця намагалася майже не згадувати про себе, але потім ситуація змінилася: вона видала ліричний роман *"Синці на душі"* ("Les Blues à l'âme", 1972). У цьому творі С. безпосередньо звертається до читача, розповідає про свої успіхи та невдачі, про звичаї "богеми" та літературні уподобання. Згодом побачили світ написані у схожій манері *"Мемуари"* ("Mémoires") та книга *"З найліпшими побажаннями"* ("Avec mon meilleur souvenir", 1984). І виявилося, що С. зовсім не подібна на своїх героїв. Вона ставиться до життя з непідробним інтересом, багато розмірковує про суспільний прогрес та перешкоди, які трапляються на його шляху. С. попереджує про небезпеку, якою загрожує нестримне і необмежене споживацтво, коли культура стає об'єктом купівлі та продажу. Письменниця не приховує своїх політичних симпатій: вона відкрито допомагала президенту Міттерану у його передвиборній кампанії.

І все ж С. вдається залишатися "незаангажованим" автором. Вона демонстративно відмовляється від літературних премій, почесних титулів і членства в Академії. У французькій прозі останніх десятиліть (К. Рошфор, М.-Л. Омон, Д. Сальнав та ін.) можна зауважити присутність "саганівської" жінки, проте сьогодні важко з упевненістю говорити про те, наскільки продуктивною виявиться ця традиція. З-поміж інших варто відзначити наступні твори письменниці: *"Втрачений профіль"* ("Un profil perdu", 1974), *"Розстелене ліжко"* ("Le lit defait", 1977), *"Сплячий пес"* ("Le chient couchant", 1980), *"Нерухома гроза"* ("L'Orage immobile", 1983), *"Набридло терпіти"* ("De guerre lasse", 1985), *"Водяниста кров"* ("Un sang d'aquarelle", 1987) і *"Ретязь"* ("La laisse", 1989). Значний резонанс у Європі спричинив її роман-біографія про Сару Бернар ("Sarah Bernhardt, ou le Rire incassable", 1987), написаний у формі листів до артистки.

До 1991 р. вона видала 22 романи, 2 збірки новел, 7 п'єс, 3 книги нарисів і, мабуть, лише в нарисах вона особисто виходила на сцену і відверто викладала свої погляди та думки про сучасний світ, звичаї та літературу. З'ясувалося, наприклад, що їй осоружні сірість і духовне убозтво "суспільства споживання", що вона змальовує богемне чи елітарне середовище саме через неприйняття глобального міщанства. С. була відома і як суспільний діяч, публіцист, яка порушувала проблеми моральної та духовної кризи серед молоді, захищала демократію та права людини. Її паризька квартира стала найвідомішим літературним салоном у Франції, який відвідували не лише письменники, а й дипломати і прем'єр-міністри. Письменниця завжди повторювала, що в житті любить швидкість та азарт. Утім, ці захоплення призвели до надмірного вживання алкоголю, а згодом і заохотили до наркотиків. У 1995 р. С. була умовно засуджена до річного ув'язнення і значного штрафу за вживання та зберігання кокаїну. Їй би загрожувало значно серйозніше покарання, якби у справу не втрутився тодішній президент Франції Ф. Міттеран, котрий високо поціновував літературний талант С. У лютому 2002 р. вона знову була умовно засуджена, цього разу — за ухиляння від сплати податків.

В останні роки С. замешкувала в Онфлері, що на півночі країни, разом із сином і близьким другом. Померла письменниця у місцевій лікарні 24 вересня 2004 р. від серцево-легеневої недостатності.

Українською мовою окремі твори С. переклали В. Коптілов, Я. Кравець, В. Омельченко.

Тв.: Укр. пер. — Тьмяний профіль // Всесвіт. — 1976. — № 8; Чи любите ви Брамса? — К., 1983; Ніч собаки // Всесвіт. — 1984. — № 1. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 4 т. — Москва, 1992; 8 романов. — Москва, 1999; Окольные пути. В память о лучшем. — Москва, 2002; Поводок. Смутная улыбка. — Москва, 2002; Приблуда. Музыка к сценам. — Москва, 2002; Ангел-хранитель. — Москва, 2003; Немного солнца в холодной воде. — С.-Петербург, 2004; Избр. произв. — Москва, 2004.

Літ.: Уваров Ю.П. Грустная улыбка Франсуазы Саган // Саган Ф. Избр. произв. — Москва, 1992. — Т. 1; Уваров Ю.П. Феномен Франсуазы Саган // Саган Ф. Через месяц, через год. — Москва, 1989; Hourdin G. Le cas Françoise Sagan. — Paris, 1958; Mourgue G. Françoise Sagan. — Paris, 1958; Vandromme P. Françoise Sagan, ou l'Élégance de survivre. — Paris, 1977.

С. Фомін



САД, Даносьєн Альфонс Франсуа де; маркіз де Сад (Sade, Donatien Alphonse François de; marquis de Sade — 2.06.1740, Париж — 2.12. 1814, Шарантон) — французький письменник.

"Владний, холеричний, дратівливий, любитель крайнощів у всьому — в атеїзмі та в розпусті... Вам пощастило зачинити мене в цій клітці, але вбийте мене чи приймайте таким, яким я є, тому що змінити мене вам не вдасться". С. визнали за необхідне вбити: спочатку в'язницею, потім — злиднями і, нарешті, забуттям. Цієї останньої смерті він хотів сам: "...сліди моєї могили зникнуть із лиця землі, як і пам'ять про мене, я впевнений, покине назавжди людські уми". Пам'ять про С. була похована під вагою численних домислів і легенд, саме́ його прізвище поєднане зі словами "садизм" і "садистський", його щоденникові записи загублені, рукописи спалені. Хоча наприкінці XIX ст. дехто, в тому числі і А. Ч. Свінберн, зацікавилися ним, лише Г. Аполлінер повернув його місце у французькій літературі. Проте до офіційного визнання ще далеко. Тому й закономірно, що у відповідь на замовчування його імені шанувальники оголосили С. пророком-попередником Ф. Ніцше та З. Фройда. Але цей культ "божественного маркіза" грунтується, як і всі культи, на неправдивих уявленнях. Критиків, які ставляться до С. не як до злочинця чи ідола, а як до людини та письменника, обмаль.

Яким же є справжнє місце С.? Навіть його прихильники визнають, що твори С. значною мірою нечитабельні, а що ж до його "гріхів", то вони не такі вже й оригінальні: у цій сфері С. не відкрив нічого нового. Річ у тім, що С. заслуговує уваги не як сексуальний збоченець і не як письменник, а через взаємопов'язаність цих двох сторін його особистості. Його відхилення від норми стають цінними, коли він розробляє складну систему для їхнього виправдання.

У книгах С. відображена межова форма конфлікту людини та суспільства, у якому індивідуальність не може вціліти, не пригнічуючи себе.

Незважаючи на зусилля біографів, обставини життя і, тим більше, характер С. важко відтворити достатньо детально. Народився він у Парижі, на вулиці Конде. Його батько, Ж. Б. Ж. Ф. граф де Сад, був королівським намісником у ряді провінцій, посланцем при дворі кельнського курфюрста, а матір, М.-Е. де Майє-Брезе де Карман, — фрейліною принцеси де Конде. Про дитинство С. збереглося мало відомостей. Його початковою освітою займався дядько по батькові, абат Д'Ебрей, автор книги "Життя Петрарки". Згодом С. продовжив освіту у школі єзуїтів, колежі Д'Аркур, а в 1754 р. вступив у кавалерійське училище. Наступного року йому присвоїли чин молодшого лейтенанта королівського піхотного полку. У 1756 – 1763 рр. С. брав участь у бойових діях під час Семилітньої війни, а 15 березня 1763 р. вийшов у відставку в чині кавалерійського капітана.

За зовнішніми проявами 23-річний С. не відрізнявся від інших молодих аристократів того часу: він був гречним, любив книги, театр і мистецтво. Він славився марнотратністю, утримував коханку і часто відвідував борделі. 17 травня 1763 р. за наполяганням батьків С. одружився з Рене-Пелажі де Монтрей, старшою дочкою президента податкової палати пана де Монтрей. Це стало початком нещасть, яких він зазнав упродовж подальшого життя. Одружившись у травні, С. уже в жовтні був заарештований за непристойну поведінку в будинку розпусти. Вже тоді еротизм С. прибрав досить компрометуючої форми, тим більше, що через рік інспектор Маре розіслав письмове попередження власницям будинків розпусти про небажаність маркіза як гостя.

У цілому ланцюгу ув'язнень маркіза де С. (за звинуваченнями у флагеляції, гетеросексуальній содомії, викраденні та розбещуванні дівчат і т.д.) межовим виявився 1778 р., коли С. опинився у Венсеннському замку. Впродовж одинадцяти років, спочатку у Венсенні, а потім у Бастилії, він поступово приходив до висновку, що віднині тільки література буде сповнювати його життя "захватом, викликом, щирістю та насолодами уяви".

Його екстремізм проявився і тут: він писав гарячково, несамовито і надзвичайно багато. Перебуваючи в Бастилії, С. розпочав роботу над романом *"120 днів Содому"* (1785), який закінчив упродовж 37 днів (рукописом був рулон паперу завдовжки 20 метрів), написав повість *"Безталання чесноти"* (1787), новелу *"Євгенія де Франваль"* (1788), рукопис *"Короткі історії, новели та фабльо"* (1788); уклав *"Систематичний каталог"* своїх робіт. Хоча він був плідним письменником, найвідомішими стали його романи *"Жустіна"* ("Justine" 1791); *"Філософія в будуарі"* ("La Philosophie dans le boudoir", 1795), *"Аліна та Валькур"* ("Aline et Valcour", 1795), *"Жульєтта"* ("Juliette", 1797), *"Злочин через кохання"* ("Les Crimes de l'amour", 1800), а також *"Сто двадцять днів Содому"* ("Les 120 Journés de Sodome").

Коли у 1790 р. С. звільнили (після проголошення декрету Установчих зборів про скасування "lettre de cachet" від 13 березня), він міг сподіватися, що в його житті розпочинається новий період. Вільний від сім'ї (дружина подала на розлучення, діти були для нього абсолютно чужими), він спробував пристосуватися до нового, "революційного", суспільства. П'єси С. ставилися в театрі "Комеді франсез", а деякі з них, *"Софі та Дефран, або Мізантроп через кохання", "Граф Окстьєрн, або Наслідки розпусти",* мали значний успіх. Він писав промови на честь Республіки, був призначений на офіційний пост присяжного у революційному трибуналі (1793) і з ентузіазмом підписував петиції. Проте незабаром С. "дискредитував" себе гуманним ставленням до жертв революції. Як наслідок, у грудні 1793 р. його ув'язнили за звинуваченням "у поміркованості". Звільнившись через рік, він із відразою писав: "Республіканська в'язниця з її вічною гільйотиною у сто разів більше нашкодила мені, ніж усі Бастилії разом узяті".

З роками С. все ще намагався оживити свій попередній досвід і колишні мрії в книгах, але перестав у них вірити. Він животів у злиднях і хворобах і працював у версальському театрі за 40 су на день. 5 квітня 1801 р. його віддали у притулок Сент-Пелажі, а потім перевели у Шарантон. Уявлення С. про життя не змінилися, але він втомився від боротьби. Думки про старість і смерть доводили його до стану неприхованого жаху, він втрачав свідомість від вигляду свого сивого волосся. Помер С. 2 грудня 1814 р. від астматичного приступу. Його поховали за християнським звичаєм на кладовищі Сен-Моріс.

Розглядати "дивацтва" С. лише як факти — неправомірно, оскільки вони тісно пов'язані з його етикою. Після скандалу 1763 р. особливості еротики С. перестали бути його особистою справою — вони стали проявом протистояння суспільству. У листі до дружини С. пояснює, як він звів свої смаки до принципів: "Я довів ці смаки до ступеня фанатизму, і це справа рук моїх переслідувачів... Нас збуджує не об'єкт розпусти, а ідея зла".

Література дала С. можливість вивільнити й утвердити свої мрії. Його літературна діяльність стала актом демонізму, відобразивши злочинні, агресивні фантазії та зробивши їх публіч-

ним надбанням. Проте від людини, яка настільки ревниво культивувала власну неповторність, можна було би сподіватися такої самої індивідуальної форми самовираження, згадати хоча б Лотреамона. Але XVIII ст. не могло надати С. таких можливостей — час "проклятих поетів" ще не настав. Сам він жодною мірою не мав літературної відваги. Будучи людиною доби раціоналізму, С. нічого не міг поставити вище від розуму. З одного боку, він писав, що "всезагальні моральні принципи — не більше, ніж пустопорожні фантазії", а з другого, він охоче дотримувався прийнятих естетичних концепцій і вірив в універсальність логіки. Це пояснює як його ідеї, так і його творчість.

Те, що улюбленим жанром С. була пародія, природно і водночас цікаво. Він не намагався створити новий світ, йому достатньо було осміяти, імітуючи його, той, який йому нав'язали. Він удавав, що вірить у привидів, які населяють цей світ: невинність, доброту, великодушність, шляхетність і цнотливість. Коли він єлейно змальовував доброчесність в *"Аліні та Валькурі"*, *"Жустіні"* чи *"Злочинах через кохання"*, він керувався не лише розрахунком. Захищаючи свої книги від докорів в аморальності, С. лицемірно писав: "Чи можна тішити себе надією, що доброчесність подана у вигідному світлі, якщо риси навколишньої розпусти змальовані не достатньо виразно?" Стиль С. часто вирізняє та сама холодність і та сама сльозливість, що й моралістичні оповідання, які послужили йому взірцем, а епізоди розгортаються відповідно до тих самих нудних правил.

І все ж таки саме в пародії С. досяг значного письменницького успіху. Він був попередником романів жахів, але для нестримної фантазії був надто раціональним. Коли ж він дає волю своїй непогамовній уяві, не знаєш, чим захоплюватися більше — епічною пристрасністю чи іронією. Як це не дивно, вишуканість іронії покутує всі його шаленства та надає розповіді справжньої поетичності. Попри це, нікому не спаде на думку порівнювати *"Жустіну"* з "Манон Леско" чи "Небезпечними зв'язками", оскільки сама потреба у письменництві наклала на книги С. естетичні обмеження. Йому не вистачало перспективи, без якої не може бути письменника. Його оповідям притаманні нереальність, увага до зайвих деталей і монотонність шизофренічної маячні. Печери, підземні ходи, таємничі замки — всі атрибути готичного роману мають у його творах особливе смислове наповнення. Вони символізують ізольованість образу, що схожий на зачароване царство, з якого ніхто не в змозі прогнати самотнього деспота. С. імітує саме образ, навіть коли стверджує, що надав йому літературної непрозорості. Так, він ігнорує просторові та часові координати, в межах яких розгортаються всі реальні події. Місця, які він змальовує, не належать цьому світові; події, які в них відбуваються, швидше схожі на живі картини, аніж пригоди; час у цьому штучному світі взагалі відсутній. У його творах немає майбутнього.

Не лише оргії, на які він запрошує читача, відбуваються поза певним місцем і часом, а й у них не беруть участі живі люди. Жертви завмерли у своїй нелюдській приниженості, мучителі — у своєму шаленстві. Не наділяючи їх життям, С. просто марить ними. Їм не знайомі ні каяття, ні відраза; найбільше, на що вони інколи здатні, — це відчуття пересичення. Вони байдуже вбивають, будучи абстрагованими втіленнями зла. Навіть жах не охоплює, коли читаєш про ті ексцеси, у яких зовсім не бере участі свідомість. Герої С. такі самі штучні, як пастухи та пастушки в романах Флоріана. Ось чому ця збочена "буколіка" відгонить аскетизмом нудистської колонії.

Оргії, які С. завжди описує до найдрібніших подробиць, швидше за все перевищують анатомічні можливості людського тіла, аніж виявляють незвичайні емоційні комплекси. Хоча й С. не вдається надати їм естетичної правдивості, але в загальних рисах накреслює невідомі раніше форми еротичної поведінки, зокрема ті, які поєднують ненависть до матері, фригідність, інтелектуальність, пасивний гомосексуалізм і жорстокість. Ніхто з такою силою не показав зв'язок сприйняття з тим, що ми називаємо розпустою.

З літературної точки зору, банальності, якими він перемежовує свої оргії, врешті-решт позбавляють їх будь-якої життєвості та правдоподібності. Тут С. також звертається не стільки до читача, скільки до самого себе. Саме його вперта щирість, а не стильова бездоганність чи послідовність поглядів, дає нам право називати його великим моралістом. "Прихильник крайнощів у всьому", С. не міг піти на компроміс із релігійними поглядами свого часу. Перший його твір, *"Діалог між священиком і вмираючим"*, став декларацією атеїзму. С. зрозуміло виклав свої погляди: "Ідея Бога — єдина помилка, яку я не можу вибачити людині".

Заслуга С. не тільки в тому, що він на повний голос сказав про те, в чому кожен із соромом зізнається самому собі, а й у тому, що він не змирився. Він віддав перевагу жорстокості перед байдужістю. Ось чому його твори викликають цікавість, змушуючи уважно переглянути основну проблему нашого часу: правду про ставлення людини до людини.

Тв.: *Рос. пер.* — Жюльетта: В 2 т. — Москва, 1992; Собр. соч.: В 3 т. — Москва, 1998–2000; Злоключения добродетели. — Москва, 2001; 120 дней Содома. — Москва, 2002; Жюстина: В 2 т. — Москва, 2003;

Философия в будуаре. Эрнестина. Флорвиль и Курваль. Двойное испытание. Занимат. истории, новеллы и фаблио. — Москва, 2003; Письма вечного узника. — Москва, 2004; Окстьерн, или Несчастья либертинажа. — С.-Петербург, 2005; Насмешка судьбы. — С.-Петербург, 2005.

Літ.: Бабенко В. Этот прекрасный полоумный маркиз де Сад: Жизнь. Страсти. Творчество. — Екатеринбург, 2003; Бовуар С. де Нужно ли жечь книги Сада? // Филос. науки. — 1992. — № 1; Ерофеев В. Маркиз де Сад, садизм и XX век // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. — Москва, 1990; Маркиз де Сад и XX век. — Москва, 1992; Прокофьев А.В. Парадоксальный гуманизм и критика морали (Опыт этического анализа "Философии в будуаре" Д.А.Ф. де Сад) // Вопр. философии. — 2001. — № 1; Савчук В. Режим актуальности. — С.-Петербург, 2004; Энафф М. Де Сад: изобретение тела либертена. — С.-Петербург, 2004.

С. де Бовуар



САЙМАК, Кліффорд Доналд (Simak, Clifford Donald — 3.08.1904, м. Мілвілл, шт. Вісконсін — 25.04.1988, Міннеаполіс, шт. Міннесота) — американський письменник-фантаст.

Народився у сім'ї фермера. Після закінчення школи навчався в університеті штату Вісконсін у Медисоні, але не закінчив його. Працював учителем, а потім репортером і редактором відділу новин у міській газеті Міннеаполіса, де прожив усе життя. З 1977 р. — на пенсії.

Перша публікація С. — оповідання *"Світ Червоного Сонця"* (1931), як і подальші ранні проби пера, не мали успіху, тому С. на деякий час залишив літературу і знову повернувся до журналістики. Остаточний вибір на користь фантастики С. зробив наприкінці 30-х рр., після знайомства та творчого співробітництва з головним редактором американського часопису "Естаундінґ сторіз", що спеціалізувався на науково-фантастичній літературі, Дж. Кемпбеллом. Останній став своєрідним "хрещеним батьком" для цілої когорти визначних письменників (А. Азімова, Л. Дель Рея, Р. Хайнлайна, Г. Каттнера, К. Мур), котрі визначили жанрові пріоритети та тематичні напрями розвитку не лише американської, а й світової фантастики.

Перший роман С. *"Космічні інженери"* ("Cosmic engineers", 1939) варіює вже традиційну на той час тему космічних пригод, змальованих в жанрі т. зв. "космічної опери", тобто авантюрно-розважального, близького до масової літератури тематичного відгалуження фантастики. Проте вже наступні романи С. були відзначені більшою глибиною та серйозністю проблематики, схильністю до філософських узагальнень, роздумів про долю та ймовірні перспективи розвитку людської цивілізації. У романі *"Час знову і знову"* ("Time and Again",1951) С. порушує ідею рівноправності та братства галактичних цивілізацій різної форми життя, зокрема на "органічній" та "механістичній" основах. Сюжетну основу роману *"Кільце навколо Сонця. Розповідь про завтрашній день"* ("Ring Around the Sun. A Story of Tomorrow", 1952—1953) складає опис паралельних світів та мутантів, які руйнують економіку Землі за допомогою "вічної" технології. Літературне визнання і широку популярність С. приніс роман *"Місто"* ("City", 1952), відзначений престижною Міжнародною премією в жанрі "фентезі". Роман композиційно побудований як цикл з восьми сюжетно завершених новел, у яких ідеться про майбутнє людства. Лейтмотивом крізь увесь роман проходить легендарна сага про родину Вебстерів, останніх "хоронителів" Землі після тотального переселення людства на Юпітер. На Юпітері людство трансформується у фантастичних істотстрибунців — вищу форму розумного життя, а на Землі з'являється нова цивілізація — розумних Собак, які, заборонивши убивства живих істот, прагнуть об'єднати усіх земних тварин в єдину сім'ю. Основну ідею твору висловлює один із головних героїв роману, старий робот Дженкінс, вихователь (упродовж кількох тисячоліть) багатьох поколінь Вебстерів, а пізніше — цивілізації Собак: "Уже п'ять тисяч років, якщо не більше, на Землі не було убивств. Сама думка про вбивство викорінена із свідомості... Так воно краще, мовив собі Дженкінс. Краще втратити цей світ, ніж почати знову вбивати".

Уже в перших романах достатньо чітко окреслюється головна тема творчості С. — тема науково-технічної та духовної зрілості людства, його готовності до зустрічі із представниками неземних цивілізацій (недаремно у критиці С. часто називають "співцем контакту"). "Здатність співпереживати і розуміти для С. головний критерій моральності, найвищий принцип стосунків між різними галактичними расами, — пише російський дослідник творчості письменника В. Гопман. — Тому головна для письменника тема — контакт, зустріч землян із позаземною цивілізацією. *"Прибульці як сусіди"* — ця назва однієї із книг С. може бути поставлена епіграфом до усієї творчості письменника. Вирішуючи цю тему з гідною подиву сюжетною винахідливістю, С. неодмінно прагне ствердити думку, що за наявності доброї волі та прагнення жити у мирі будь-які галактичні раси зможуть домовитися між собою, яким би химерним не був їхній зовнішній вигляд (а інопланетяни С. напрочуд різноманітні: різнокольорові бульбашки, розумні квіти, маленькі чорні чоловічки, байбаки, кегельні кулі, прозорі вулики на колесах)".

Тема контактів між представниками різних галактичних цивілізацій залишилася основною і в творчості С. 60-х рр. У контакт із представниками паралельних світів вступає головний герой роману *"Уся плоть — трава"* ("All Flesh is Grass", 1965). У романах *"Принцип перевертня"* ("The Werewolf Principle", 1967) і *"Заповідник гоблінів"* ("The Goblin Reservation", 1968) змальовані різні рівні контакту з чужоземним розумом: з інопланетянами, а також і з "власними" міфологічними істотами, штучно створеними людьми за допомогою генної інженерії. В окремих творах С. цього періоду, присвячених темі контакту, звучать і песимістичні мотиви. Головний герой роману *"Що може бути простіше від часу"* ("Time is the Simplest Thing", 1961), як і інші люди із екстрасенсорними здібностями, внаслідок небажання порозумітись і переслідування з боку "звичайних" людей змушені перебратися на іншу планету. Конфлікт між людьми та інопланетянами змальований і в романі *"Майже як люди"* ("They Walked Like Men", 1962). Один із найкращих творів С. цього періоду — роман *"Транзитна станція"* ("Way Station", 1963). Головний герой роману, ветеран американської Громадянської війни Інек Волліс, отримавши від інопланетян безсмертя, виконує спеціальну місію доглядача галактичної транзитної станції, призначеної для контактів представників різних космічних цивілізацій. Волліс намагається подолати непорозуміння та ворожість співвітчизників, готуючи їх у такий спосіб до часу відкритого вступу людства в Галактичну федерацію.

У 70-80-х рр., за спостереженнями критиків, продуктивність С. дещо знизилася, хоча його фантастика, як і раніше, була і є популярною, про що свідчать премія "Неб'юла" за оповідання *"Грот танцюючого оленя"* ("Grotto of the Dancing Deer", 1981). Серед творів цього періоду виділяються збірка оповідань *"Найкращі новели Саймака"* ("The Best of Clifford D. Simak", 1975), романи *"Світ-кладовище"* ("Cemetery World", 1973), *"Діти наших дітей"* ("Our Children's Children", 1974), *"Планета Шекспіра"* ("Shakespeare's Planet", 1976), *"Зоряний спадок"* ("A Heritage of Stars", 1977), *"Братство талісмана"* ("The Fellowship of Talisman", 1978), *"Гості"* ("The Visitors", 1980), *"Де живе зло"* ("Where the Evil Dwells", 1982), *"Шлях вічності"* ("High Way of Eternity", 1986). Саймак — лауреат багатьох національних та міжнародних літературних премій, він удостоєний Американською асоціацією письменників-фантастів звання "Великий Магістр премії "Неб'юла".

Тв.: Рос. пер. — Миры Клиффорда Саймака: В 18 кн. — Рига, 1993–1996; Мастодония. — Москва, 2002; Весь Саймак. — Москва, 2004–2005 (изд. продолж.).

Літ.: Гопман В. Миру нужна доброта // Саймак К. Пересадочная станция. — Москва, 1990; Гопман В., Керзин А. Клиффорд Саймак: Библиография русс. переводов // Сов. библиография. — 1988. — № 6; Писатели США. — Москва, 1990; Энциклопедия фантастики. — Минск, 1995.

В. Назарець



САКС, Ганс (Sachs, Hans — 5.11.1494, Нюрнберґ — 19.01.1576, там само) — німецький поет.

С. — майстерзинґер, автор фастнахтшпілів, один із найвідоміших представників міської (бюрґерської) літератури XVI ст. Син кравця. З 1509 р. він навчався у Нюрнберзькій латинській школі, а з 1514 р. почав писати вірші, майстерзанги. Вирішивши стати майстром шевської справи, С. у 1511 р. подався у мандри, побував у багатьох містах Німеччини, вдосконалюючи свою фахову майстерність. Зокрема, він відвідав Регенсбурґ, Бассау, Зальцбурґ, Мюнхен, Вюрцбурґ, Франкфурт-на-Майні, Кельн, Аахен та інші міста, наймаючись підмайстром до вправних чоботарів. На дозвіллі ж С. опановував мистецтво майстерзангу. У 1516 р. він повернувся у рідний Нюрнберґ неабияким знавцем свого ремесла і в 1519 р. став майстром шевського цеху. У 1517 р. С. вступив до школи майстерзангу. Його вчителем став Лієнґард Нуннебек. Під його керівництвом С. досконало вивчив правила гармонії і віршування, усталені у цьому жанрі музично-поетичного мистецтва, і навіть розвинув їх, збагативши майстерзанґ новими темами і метрами. У 1519 р. С. одружився. Його шлюб був вельми щасливим, а родинне життя стало постійним джерелом поетичного натхнення.

Тогочасна Німеччина стояла на порозі серйозних історичних подій. Як і всі німці, С. гостро переймався проблемами реформації церкви — либонь, саме тому з 1518 до 1523 р., у період розбрату і боротьби за реформи, пісень не писав. Лише у 1523 р. з'явився алегоричний вірш *"Віттенберзький соловей"* ("Die Wittenbergisch Nachtigall") з присвятою М. Лютерові (С. був його завзятим прибічником). У цій поезії автор всіляко ганьбить римський клір і прославляє виступ М. Лютера, дзвінкий голос якого так само прекрасний, як і голос соловейка, що віщує весну, нові часи для Німеччини.

На захист реформи церкви С. написав чотири прозові діалоги, серед них особливо відомою є *"Суперечка між каноніком і чоботарем"* (1524). У цьому творі автор викриває невігластво католицьких священиків, згодом це призвело до погіршення стосунків С. з міськими можновладцями. Коли ж С. написав вірші до циклу

антипапських гравюр (*"Чудесне пророцтво про папство"*, 1527), магістрат Нюрнберга рекомендував поетові надалі займатися лише чоботарюванням. Але, на щастя, С. відхилив цей припис.

У творчості С. аж до 1548 р. домінували біблійна тематика, критика кліру і сучасної моралі. (Майстерзанґ, що склався як мистецька традиція ще у XIV ст., постійно розвивав лише біблійну тему. Розширення тематичної палітри відбулося вже за часів С.). З віршів цього періоду найвідомішими є алегорія *"Корисливість — жахливий звір"* (1527), *"Похвальне слово місту Нюрнбергові"* (1530), *"Розмова про чвари у Священній Римській імперії"* (1544) і славнозвісний *"Край дармоїдів"* ("Das Schlaraffenland", 1530).

"Похвальне слово місту Нюрнбергові" — типовий описовий вірш у модному на той час жанрі похвал містам. *"Похвалу Нюрнбергові"* створили кілька поетів, серед них гуманіст К. Цельтіс, котрий оспівав чимало німецьких міст. Жанр вимагав детального переліку пам'яток і видатних людей міста минулого і сьогодення. Ілюстраціями до таких творів були гравюри.

"Край дармоїдів" ("Шларафенланд") — дидактична сатира за мотивами народної казки про країну, де течуть молочні ріки, літають смажені качки, гуси та голуби, які падають ледарям просто до рота, де добре живеться дурням, а розумників проганяють геть, де королем обирають найбільшого неробу:

Та берегтися треба тим,
Хто розумом живе своїм.
Там бій іде проти ума.
Розумним — просвітку нема.
На працю волею закону
Накладено там заборону.
А за порядність і знання
Засуджують до вигнання.

(Пер. Ф. Скляра)

Сатира рясніє дотепними висловами і карикатурними замальовками. Поет вірить у те, що показана ним картина викликатиме огиду до ганебних звичаїв, і радить німцям працювати так, щоби ледарів і дурнів у країні не було. Видатний тогочасний художник П. Брейґель відтворив *"Край дармоїдів"* на полотні.

У *"Розмові про чвари у Священній Римській імперії"* С. порушив тему загибелі Німеччини через станову ворожнечу у суспільстві, через нехтування інтересами вітчизни. Поет вважав, що порятунок лише у єдності і злагоді, що князі та можновладці повинні пам'ятати про свій обов'язок перед батьківщиною й оберігати її, а не розривати на шматки.

У період з 1548 по 1556 р. С. особливо захоплювався драматургією, створював дидактичні трагедії на біблійну або античну тематику (*"Про зруйнування могутнього міста Трої"*, 1545). С. вперше у німецькій літературі вжив терміни "трагедія" й "акт", але йому, одначе, не судилося створити жодної славетної трагедії — надто потужним був у них дидактичний нурт. Зате сучасникам С. дуже подобалися його фастнахтшпілі (святкові комедії, які ставилися вечорами під час м'ясниць) на теми з міського або селянського життя: *"Школяр у раю"* (1550), *"Селянин і викрадач корови"* (1550), *"Фюнзінґенський конокрад"* (1553). Чимало фастнахтшпілів присвячені висміюванню розбещеності церковників, зрадливих жінок, дурних селян, середньовічних схоластів (*"Вирізування дурнів"*, 1536; *"Стара звідниця і піп"*, 1551). Сміховий світ фастнахтшпілів наповнений відомими фольклорними образами та художніми мотивами: буфонна простакуватість, неабияка кмітливість, винахідливість, хитрість; між персонажами комедії часто трапляються бійки та сварки, присмачені лайкою та клинами. Дидактичність, звертання до глядача з повчальними напучуваннями, розповідь про події замість показу дії пов'язують фастнахтшпіль з традиціями середньовічного міського театру. Сюжет нерідко запозичувався із шванків та анекдотів. Хоча загалом сюжети творів С. свідчать про його ґрунтовну освіченість. Джерелами для письменника слугували Біблія, народні книги, рицарські романи, антична література, описи подорожей, хроніки, поезія та проза гуманістів, "Декамерон" Дж. Боккаччо.

У 1554 р. С. заснував Нюрнберзьку школу майстерзинґерів і очолив цех майстерзанґу. Він написав понад 4000 майстерзангів у 275 строфічних формах, причому 13 із них С. винайшов сам. Він створив 73 пісні на духовні та світські сюжети, виразно забарвлені бюргерським дидактизмом; 85 фастнахтшпілів, 61 трагедію, 64 комедії, 1700 віршів у різних жанрах бюргерської літератури. Загалом його спадщина складається з 6048 творів.

На батьківщині письменника з 1558 до 1579 р. твори С. були видані 5-томним зібранням. У XVII–XVIII ст. його вже не перевидавали, і лише наприкінці XVIII ст. ім'я поета-майстерзингера повернулося із забуття. Х. М. Віланд написав статтю "Ганс Сакс" (1776). А Й.В. Гете у "Поезії та правді" назвав творчий метод С. дидактичним реалізмом і визнав, що цей поет найближче з-поміж усіх середньовічних ліриків відповідає духові нового часу. У вірші "Тлумачення старого деревориту, який відображає поетичне покликання Ганса Сакса" Гете, своєрідно наслідуючи середньовічну традицію, змальовує мудрого, спокійного і дещо лукавого бюргера у мить поетичної творчості:

Тобі ж бо, — мовила до нього, —
Призначено судити строго,

Висміювати на всі боки
Людське безглуздя і пороки,
Бо з волі Божої ти вправі
Віддатись цій почесній справі.
Смиренність, цноту, зло прокляте
Їх іменами маєш звати,
А лжею і для сміху, знай,
Своїх творінь не прикривай,
На світ навколишній дивись,
Як Альбрехт Дюрер вмів колись,
Бо сили, стійкості немало
Йому саме життя давало.

(Пер. П. Тимочка)

Німецький композитор Ґ.А. Горцінґ створив оперу "Ганс Сакс" (1840), сюжетним підґрунтям якої стала однойменна драма поета Дернхардштейна з прологом Ґете. У життєрадісній опері Р. Ваґнера "Нюрнберзькі майстерзинґери" (1867) С. — геніальний поет, музикант і прекрасна людина, закохана у життя. Майстерзанґ же у ваґнерівській інтерпретації — це поезія високих почуттів і краси.

Українського читача з поезією С. познайомили Ф. Скляр та П. Тимочко.

Тв.: Укр. пер. — Плач полонених // Всесвіт. — 1994. — № 3; Вибр. твори. — Тернопіль, 1997. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва–Ленинград, 1959; Сакс Г. Избранное. Брант. Избранное. — Москва, 1989.

Літ.: Пуришев Б.И. Ганс Сакс // Пуришев Б.И. Очерки нем. л.-ры XV–XVII вв. — Москва, 1955; Geiger E. Der Meistergesang des Hans Sachs. — Bern, 1956; Wedler K. Hans Sachs. — Leipzig, 1976; Weller E. Der Volksdichter Hans Sachs und seine Dichtungen: Eine Bibliographie. — Wiesbaden, 1966.

А. Зав'ялова



САРАМА́ҐО, Жозе (Saramago, José — нар. 16.11. 1922 р., Азіньязі) — португальський письменник, лауреат Нобелівської премії 1998 р.

Народився в невеличкому селищі Азіньязі, що за 100 км на північ від Лісабона у сім'ї безземельного селянина. У 1924 р. сім'я переїхала у Лісабон. Після закінчення початкової школи майбутній письменник продовжив освіту у граматичному коледжі, де виявив себе здібним учнем. Проте згодом через нестачу коштів батьки віддали його у технічну школу, де він здобув фах механіка. Після цього С. два роки працював за спеціальністю в автомобільній майстерні, а вечорами відвідував публічну бібліотеку у Лісабоні. Він одружився у 22 роки, працюючи у службі соціального забезпечення службовців. Потім багато років С. віддав праці у різних видавництвах і газетах. "Я задоволений, — згадуватиме з часом С., — що пробував себе у багатьох професіях, що не займався усе життя одним і тим самим". У 1969 р. С. вступив у компартію, що було швидше актом громадянської непокори, спрямованим проти диктатури правлячого режиму Салазара, аніж політичною позицією. У 1975 р. зусиллями владних політичних кіл С. було звільнено з посади заступника головного редактора однієї із найвпливовіших лісабонських газет "Діаріу ді нотісіас", після чого письменник потрапив в доволі скрутне матеріальне становище. Упродовж наступних п'яти років жив майже винятково за рахунок перекладів і лише з початку 80-х рр., коли чи не кожен його роман ушановувався престижними преміями та нагородами, до нього прийшло широке літературне визнання.

Літературний дебют С. відбувся у 1947 р., коли з'явилася його перша книга — роман *"Земля гріха"* — про нелегке життя бідного португальського села. Сам письменник вважав свій дебют невдалим і знову звернувся до літератури лише в середині 60-х рр., видавши дві поетичні збірки *"Можливі вірші"* ("Os poemas possíveis", 1966) та *"Можливо, це радість"* ("Provàvelmente alegria", 1970). Написані в традиційній манері, вірші збірок містять ліричні роздуми про долю людини в сучасному світі. У 70-х рр. С. дебютував і як драматург, написавши дві п'єси *"Ніч"* (1974), що стала відгуком на т. зв. "революції гвоздик" португальської громадськості проти режиму Салазара, і *"Що я робитиму з цією книгою?"* (1979), яка присвячена видатному португальському поету XVI ст. Л. де Камоенсу.

Проте найбільшої популярності С. зажив як прозаїк. Його літературним успіхом став уже перший (якщо не брати до уваги *"Землі гріха"*) роман *"Підручник з малярства та каліграфії"* ("Manual de pintura e caligrafia", 1972), у центрі якого процеси літературної творчості, навіяні автобіографічними враженнями.

У наступному романі *"Ті, що піднялися із землі"* ("Levantado do Chao", 1980) С. звернувся до зображення важкого життя португальських селян. Він простежує (з 10-х рр. XX ст. до 1974 р.) долі трьох поколінь селянської родини з Алентежо, одного з найбільших сільськогосподарських районів країни. "Хочу сподіватися, — писав С., — що мій роман дає уявлення про те, яким був цей край. Гадаю, читач дізнається з нього дещо про те, що зараз відбувається в Алентежо. Наприклад, про жорстокі репресії, які нічим не відрізняються від тих, що були в часи фашизму, і рушійною силою яких стала неприхована ненависть до сільськогосподарських робітників. Що ж стосується майбутнього Алентежо, то немає сумніву: його господарями будуть чоловіки та жінки, яких я зробив героями свого роману". Міжнародне визнання С. приніс його роман

"Пам'ятник монастирю" ("Memorial do convento", 1982), в якому він звернувся до подій національної історії першої половини XVIII ст., часів правління короля Жуана V, котрий, як і салазарівський режим, що служить сучасним тлом історичного екскурсу С., намагався культивувати ідею національної винятковості португальців, а фактично перетворив усю країну у монастир, в якому порядкувала жорстока інквізиція. За словами самого автора, у романі міститься "символ фашистської Португалії, ізольованої і відгородженої від усього світу...". Гнітючій політичній дійсності письменник протиставляє історію двох закоханих — Балтазара та Блімунди, котрі намагаються втекти від інквізиції на придуманому і виготовленому власноруч літальному апараті, що символізує спробу людини набути крил, стати вільною.

На фантастичних припущеннях, що дають підстави критиці співвідносити прозу С. із творами "магічного реалізму", побудований і роман *"Камінний пліт"* (1986), де письменник змальовує, як камінний пліт Іспанії та Португалії відокремлюється від Європи і самостійно рухається водами Атлантики. "Сарамаґо часто використовує досить типовий хід, — характеризує найприкметніші ознаки творчості письменника С. Шліпченко, — він ставить своїх героїв у штучні, нереальні, вигадані ним самим ситуації і, залежно від свого задуму, досліджує та проектує поведінку та думки протагоністів або коло індивідуальних проблем, що постають при цьому".

Інтерес до вивчення "потаємної механіки" фабули досягає кульмінації в *"Історії облоги Лісабона"* ("Historia do cerco de Lisboa", 1989). Це роман про роман. Оповідь відштовхується від неістотного факту — коректор із власної волі додає в тексті частку "не", що й стає імпульсом до зміни ходу історичних подій, водночас даючи місце авторській фантазії і позбавляючи необхідності суворо дотримуватись фактів. *"Євангеліє від Ісуса Христа"* ("O evangelho segundo Jesus Christo", 1991) — ще один роман у формі притчі, де Бог і диявол з'ясовують свою роль і місце в біблійній історії та своє ставлення до Бога-батька. Вихід книги спричинив обурення католицької церкви і звинувачення у блюзнірстві. *"Євангеліє..."* С. офіційний Ватикан назвав "богохульною книгою, яка знущається з історичної правди і спотворює характери головних персонажів Нового Заповіту".

Тим часом С. продовжує оглядати гострим критичним оком інші події португальської історії, її образи та героїв, не оминаючи своєю увагою й маленьких історій повсякдення. В 1999 р. з'явився ще один роман письменника *"Згадати всі імена"* ("El cuento de la isla desconocida") — історія чиновника з відділу реєстрації населення, який настільки захопився історією одного прізвища, що його інтерес переріс у маніакальну хворобу. У 1998 р. С. був удостоєний Нобелівської премії як письменник, котрий "своїми творами-притчами, посиленими фантазією, співчуттям та іронією, постійно дає нам змогу відчути і зрозуміти нашу ілюзорну реальність". У 2000 р. побачив світ новий роман С. *"Печера"* ("La caverna"), що завершує трилогію, у яку ввійшли написані раніше *"Есе про сліпоту"* і *"Згадати всі імена"*.

Тв.: *Рос. пер.* — Поднявшиеся с земли. — Москва, 1982; Воспоминания о монастыре. — Москва, 1985; Евангелие от Иисуса. — Москва, 1998; Каменный плот. — К., 2002; Год смерти Рикардо Рейса. — Москва, 2003.

Літ.: Игнатьева О. Роман о сегодняшнем и вчерашнем дне // Сарамаго Ж. Поднявшиеся с земли. — Москва, 1982; Васина Е. Страна-монастырь в романе Жозе Сарамаго // Сарамаго Ж. Воспоминания о монастыре. — Москва, 1985; Кобо Х. Камоэнс тоже радуется: Нобел. премия по л.-ре — португалец Жозе Сарамаго // Лит. газета. — 1988. — № 41; Шліпченко С. Новий лауреат Нобелівської премії з л.-ри Жозе Сарамаго // Всесвіт. — 1999. — № 1.

В. Назарець



САРОЯ́Н, Вільям (Saroyan, William — 31.08.1908, Фресно, Каліфорнія — 18.05.1981, там само) — американський письменник.

Народився у сім'ї вірменських іммігрантів, які на початку XX століття переселились у США. Упродовж усього життєвого та творчого шляху С., американець у першому поколінні, зберігав любов до своєї історичної батьківщини та її культури, до її багатостраждального народу. Це почуття зумовило його стійку неприязнь до будь-яких проявів расової пихи, до агресивного націоналізму та шовінізму. До однієї зі своїх ранніх книг *"Вдих і видих"* ("Inhale and Exhale", 1936) С. додав присвяту, яка стала його художнім кредо: "Присвячую англійській мові, американській землі і душі Вірменії". У трирічному віці С. втратив батька, з семи років виховувався у притулку; мотиви неприкаяності, пошуків родинного вогнища згодом посіли вагоме місце у його книгах.

Дитинство письменника минуло у каліфорнійському містечку Фресно, мешканцями якого були здебільшого вірменські іммігранти, а згодом С. переїхав у Сан-Франціско. Змалечку був змушений заробляти на життя продажем газет, був сільськогосподарським робітником, поштовим кур'єром, змінив багато інших професій.

Усе це допомогло йому надбати чималий запас життєвих вражень. "Бути письменником — означає завжди бути на вулицях", — полюбляв казати С. Він рано захопився читанням, безсистемно поглинаючи книгу за книгою, але на формування його художньої манери найпомітніший вплив справили А. Чехов і Ш. Андерсон, насамперед як новеліст, автор збірки "Вайнсбург. Огайо".

У 1928 р. 20-річний С. опублікував у газеті своє перше оповідання. Відомим у літературних колах він став після публікації першої збірки новел *"Відважний юнак на літаючій трапеції"* ("The Daring Young Man on the Flying Trapeze", 1934), за якою побачили світ інші книжки: *"Народившись в Америці"* ("A Native American", 1938), *"Мене звати Арам"* ("My Name is Aram", 1940) і т. д. А загалом письменник видав майже три десятки збірок. С. одразу ж проявив себе як оригінальний митець, зі своїм дуже особливим світобаченням і стилістикою, у якій виразно помітні елементи вірменської субкультури та фольклору. Його літературний шлях розпочався у важкі післякризові роки, коли у творчості багатьох американських письменників гостро звучала соціальна тема, поставали сповнені гіркоти картини суспільства багатства і злиднів, разючих контрастів, безробіття і страйків, образи людей, в душах яких поступово наливаються "грона гніву". Натомість тональність творів С. була іншою, він показував світ, у якому не бракує світла, радості, приязності й усмішок. Його герої, як правило, "маленькі люди", добрі, іноді наївні і сентиментальні, вони вірять у можливість світлих людських стосунків. У новелах С. панує оптимістичне, життєствердне світосприйняття. Йому притаманний теплий гумор, який допомагає пом'якшити суворі життєві колізії.

Такі особливості творчої манери С. давали деяким критикам підставу дорікати йому за те, що він, мовляв, уникає гострих проблем, "лакує" дійсність, постає в ролі "розрадника". Проте насправді С. виступав проти жорстких соціологічних схем, проти поширеного уявлення про людину як істоту слабку та безпорадну перед панівними обставинами. Щоправда, на деяких його книгах позначилася певна "полегшеність" у зображенні життя, сентиментальність, солодкавість. І все ж не можна не погодитися з американським критиком А. Кейзіном, котрий писав: "У ті роки, коли людей об'єднувало лише страждання, неможливо було опиратися доброті, що лунала в голосі Сарояна, котрий звертався до кожного, як до брата". У передмові до своєї першої збірки С. так сформулював свою позицію: "Намагайся, щоб у тобі пульсувало життя, прагни до цього усіма силами, а якщо тебе охоплює гнів, то дивись, щоб він не задушив у тобі любов. Прагни жити. Померти встигнеш — і невдовзі". Письменник виходив з переконання, що "література може буквально все і передусім вона може навчити любові, тобто зробити так, що людина потребуватиме осмисленості і гармонії, порядку та справедливості". С. вважав, що людина за своєю природою добра, а література здатна стимулювати в людях позитивні прагнення.

Образи дітей з їхнім чистим, наївним і щирим ставленням до світу завжди були характерними для творчості С. У збірці *"Мене звати Арам"*, присвяченій вірменським переселенцям у Каліфорнії, життя змальовується через сприйняття 9-річного Арама Гарогланяна, котрий бачить усе в надзвичайно яскравих, радісних барвах. У книзі *"Маленькі діти"* ("Little Children", 1937) чимало картин, що відтворюють дитинство самого письменника. Герой оповідання *"Сем-Сміхотун"* — школяр, який, як і його ровесники, чергує біля друкарні, щоб узяти свіжі примірники газет і продати, адже його родина бідує. У збірці *"Увесь свят"* ("The Whole Voyald", 1956) героєві оповідання *"Брат Білла Макгі"* — 6 років. Він дізнався, що у негритянки, яку покинув непутящий чоловік-п'яничка, у ванні втопилася дитина. Герой оповідання ще не усвідомлює, що таке смерть. Але він по-своєму реагує на це горе і називає себе братом загиблого хлопчика, прибравши ім'я Макгі. Для С. дуже важливо, яке виховання отримують діти змалечку. У його першій збірці є оповідання про двох 5-річних хлопчиків, які живуть на сусідніх вулицях. Вони обоє — американці, хоча один — Карл — німецького, а другий — Йозеф — словацького походження. Карлові батьки намагаються прищепити йому "тевтонський дух", цей хлопчик особливо полюбляє воєнні ігри, атмосферу боротьби і суперництва. Натомість Йозеф, навпаки, миролюбний і спокійний, Карлові розваги його не цікавлять. Кожен із хлопчиків намагається боронити самого себе, вони постійно сваряться, б'ються, а відтак ніхто не хоче погодитися на примирення.

Наприкінці 30-х рр. С. випробував свої сили у драматургії. Однією із найвдаліших виявилася його рання п'єса *"Моє серце в горах"* ("My Heart in the Highlands", 1938), у якій письменник порушує тему людської самотності і неприкаяності. А вже наступна п'єса С. *"Час вашого життя"* ("The Time of Your Life", 1939) була відзначена вельми престижною в США Пулітцерівською премією. Проте С. від премії відмовився, оскільки йому не сподобалася постановка цієї п'єси у "Лівінг театрі"; крім того, його взагалі не влаштовував стан справ у театральному світі США. Втім, драматургії С. не

залишив: після гучного успіху перших двох п'єс він написав чимало інших драматичних творів *("Голодні", "Геть, старий!", "Джим-красунчик", "Побивання немовлят", "Печерні люди")*. П'єсу *"Моє серце в горах"* у 60-х рр. з успіхом поставили на сцені Єреванського театру ім. Сундукяна.

Театр С. є доволі своєрідним явищем. Головну увагу автор приділяє не сюжетові, зазвичай доволі аморфному, а настрою, відтінкам, нюансам, натякам, "симфонізму" всіх сценічних елементів. Герої сароянівських п'єс, у яких нерідко химерно поєднуються смуток, гумор, іронія, бурлеск, — це характерні для драматурга диваки, невдахи, наївні мрійники, котрі утворюють особливий багатоголосий ансамбль. "Симфонізм", наприклад, особливо виразно виявляється у п'єсі *"Час вашого життя"*, яку відомий американський режисер Г. Клермен назвав "поетичною арлекінадою". Дія цього твору відбувається у портовому шинку, в якому збирається з десяток дивакуватих персонажів, не надто щасливих людей. Серед них полісмен Крапп, котрому остогидла його робота; Блік, який вбачає своє покликання в тому, аби боротися з повіями; донька збанкрутілого під час кризи фермера-поляка Катарина Корановська, що через злидні змушена податися на панель, але вдає із себе знамениту голівудську зірку Кітті Дюваль; талановитий негр-музикант Веслі, котрий буквально помирає з голоду і постійно шукає роботу; дотепний мудрагель і балакун Гаррі, який переконує всіх: "Життя сповнене смутку, людям потрібен сміх"; робітник-араб, який понад двадцять років не був на батьківщині і не знає, що з його родиною; інший робітник, Маккарті, один із ватажків страйку докерів, який провадить нещадну боротьбу з штрейкбрехерами. У п'єсі відтворена гнітюча атмосфера напередодні Другої світової війни; згадується про А. Гітлера, котрий загрожує миру; про Чехословаччину, яка щойно опинилася під чоботом нацистів. Як зауважує один із героїв, безробітний, "усі опинилися у піковому становищі".

На початку 40-х рр. С. звернувся до великої епічної форми. Серед його романів: *"Людська комедія"* ("The Human Comedy", 1943); *"Мамо, я тебе люблю"* ("Mama, I Love You", 1956), *"Тату, ти збожеволів"* ("Papa, You're Crazy", 1957) — вирізняється роман *"Пригоди Веслі Джексона"* ("The Adventures of Wesley Jackson", 1946), у якому письменник відтворює деякі обставини свого перебування у лавах американської армії під час Другої світової війни. Герой — 20-річний хлопець Веслі Джексон, якого мобілізують в армію. Він проходить вишкіл у військовому таборі, перепливає через океан в Англію, деякий час залишається в Лондоні, а у фіналі книги бере участь у десанті союзників на узбережжя Франції. Отакі етапи його бойової кар'єри. Проте Веслі аж ніяк не надається до війни, він добрий і товариський, живе у своєму тісному світі, вельми далекому від перипетій антифашистської боротьби. Він вважає, що всі люди "занадто зворушливі, щоб їх ненавидіти", мріє про кохану дівчину, сім'ю, дітей. Стихії війни письменник протиставив ідилічне кохання Веслі до Джіль, його відданість батькові. Перебуваючи на фронті, Джексон думає про те, як би зайвий раз не ризикувати і зберегти своє життя. У романі діє ще один важливий персонаж — "знаменитий письменник", який опікується Веслі Джексоном, хоче допомогти йому "стати Людиною незалежно від того, як складуться обставини". У романі чимало бурлескних, комічних ситуацій, а також ущипливих критичних нарікань на армійську машину. Загалом глибинна ідея твору має пацифістське забарвлення.

С. також написав низку книжок публіцистично-автобіографічного характеру: *"Велосипедист у Беверлі-Хілз"* ("The Bicycle Rider in Beverly Hills", 1952), *"Ось прийшов, ось пішов, самі знаєте хто"* ("Here Comes, There Goes, You Know Who", 1961), *"Не вмирати"* ("Not Dying", 1963), *"Некрологи"* ("Obituaries", 1979), у яких розповідає про обставини свого життя, розмірковує про життя та смерть. С. не раз відвідував СРСР і Вірменію, де був винятково популярним. Часточка праху С. похована у вірменській землі — так заповів сам письменник.

С. написав вельми багато, проте його твори дуже нерівноцінні. Втім, найкращим книгам письменника притаманне світле світосприйняття, гуманістичний оптимізм. Він вірив у "природну людину", добру за своєю сутністю, здатну повстати проти світу здирництва і жорстокості. Взагалі, поняття "любов", либонь, є наріжним каменем етичної системи С., котрий писав: "Якщо у мене є якесь заповітне бажання, то це показати братерство людей. Я не вірю у расові відмінності. Я не вірю в уряди. Я бачу життя у його єдності, як одночасне життя багатьох мільйонів людей на цій землі".

Тв.: Укр. пер. — Люди в печері: П'єса // Всесвіт. — 1961. — № 4; Любов, смерть, самопожертва і так далі // Всесвіт. — 1963. — № 10; Сумна історія // Всесвіт. — 1968. — № 1; Людська комедія. Сумна історія. — К., 1971; Літо прегарного білого коня // Всесвіт. — 1977. — № 3. *Рос. пер.* — Путь вашей жизни: Пьесы. — Москва, 1966; 60 миль в час. — С.-Петербург, 2003; Приключения Весли Джексона. — С.-Петербург, 2003; Ученик брадобрея. — С.-Петербург, 2003; Человеческая комедия. — С.-Петербург, 2003.

Літ.: Гончар Н.А. Вильям Сароян и его рассказы. — Ереван, 1976; Зверев А.М. Грустный, солнечный мир Сарояна. — Ереван, 1982.

Б. Гіленсон



САРРО́Т, Наталі (Sarraute, Nathalie — 18.07.1902, Іваново-Вознесенськ, Росія — 19.10.1999, Париж) — французька письменниця.

С. (у дівоцтві — Черняк) народилася в сім'ї революціонера, який на початку XX ст. емігрував у Францію. Після розлучення батьків жила навперемінно то з матір'ю, то з батьком, поки у 8-літньому віці не переїхала у Париж до батька. Склавши іспити на ступінь бакалавра, студіювала англійську літературу у Сорбонні, історію — в Оксфордському і соціологію — у Берлінському університетах. Після закінчення юридичного факультету Паризького університету у 1925 р. С. була прийнята у колегію адвокатів і працювала у суді аж до 1940 р.

У 1939 р. С. видала свою першу книгу — *"Тропізми"* ("Tropismes"), своєрідну мозаїку психологічних ескізів. Уже сама назва збірки свідчила про орієнтацію письменниці на вивчення найтонших порухів душі, настільки швидкоплинних, що їх неможливо передати словами. Відтак С. передає такі імпульси за допомогою художніх образів. Критика зазвичай вважає *"Тропізми"* предтечею "алітератури", "нового роману". Книгу С. високо цінували Ж.П.Сартр і М. Жакоб.

Її перший роман *"Портрет незнайомця"* ("Le Portrait d'un inconnu", 1948) публіка майже не зауважила. Успіх прийшов до С. після виходу роману *"Мартеро"* ("Martereau", 1953), проте своє місце в літературі письменниця здобула, лише видавши збірник літературно-критичних есе *"Ера підозр"* ("L'Ère du soupçon", 1956), у якому вона розмірковує про кінець традиційного, класичного роману, лебединою піснею якого С. вважала епопею "У пошуках утраченого часу" М. Пруста. Авторка також намагається викласти власні художні принципи. Завдяки цим критичним пасажам С. вважають одним із теоретиків сучасної літератури постмодерністської доби. Вагомим внеском у розвиток "нового роману" стала книга *"Планетарій"* ("Planétarium", 1958). Хоча персонажі роману є цілком упізнаваними, проте принципового значення у книзі вони не мають. Так само неістотними для С. є сюжет та інтрига. У більшості своїх творів письменниця, вдаючись до навмисно фрагментарного сюжету, імітує безглуздість буденного життя. Так народжується відчуття роз'єднаності людей, кожен з яких має власну орбіту існування. Зустрічі та сутички героїв створюють атмосферу, у якій можливі будь-які життєві колізії.

У 1963 р. С. видала свій найвідоміший твір *"Золоті плоди"* ("Les Fruits d'or"), що нагадує про пошуки французьких і англійських модерністів. Книга здобула Міжнародну літературну премію. Це роман про роман, проте він більше нагадує науково-психологічне дослідження або літературний памфлет. Відповідно до настанов структуралізму, який саме у той час набув визнання, С. називає художню матерію своїх творів "текстом", який вона розглядає як результат послідовного розгортання його провідної теми. Але в *"Золотих плодах"* С., либонь, найтісніше наблизилася до класичної романної традиції. Об'єктом уваги авторки став процес виникнення і становлення літературної моди. Відтак роман важко "звинуватити" в герметизмі — надто вже сильний у ньому громадянський пафос: намагання протистояти офіціозній опінії і примітивному художньому смакові.

У пізніших творах С.: *"Говорять дурні"* ("Disent les imbéciles", 1976) та *"Дитинство"* ("Enfance", 1983) — художня манера письменниці практично не змінилася. С. продовжувала розвивати лінію психологічного роману, ліричної прози. Так, у книзі *"Дитинство"* у формі діалогу відтворюється розмова С. зі своїм двійником. Вони згадують дитинство, яке живе завдяки яскравим спогадам, відновлюють у пам'яті роки, що минули між Іваново та Петербургом, Францією та Швейцарією. Це спроба зімітувати розмовне мовлення з його прагненням до економії. У своїх діалогах персонажі не пояснюють нічого з того, що очевидне для них обох. Подібні "лакуни" роблять книги С. доволі складними для розуміння та прочитання. Проте письменниця не зважає на це і переконана, що "новий роман" вимагає напруги, на відміну від книг авторів, які наслідують творчість О. де Бальзака.

Великим успіхом користувалися п'єси С., значна частина яких створювалася не для театру, а для радіо: *"Брехня"* ("Le Mensonge"), *"Мовчання"* ("Le Silence"), *"Вона там"* ("Elle est là"), об'єднані у збірник *"Театр"* ("Théâtre"), виданий 1978 р.

С. також багато й успішно досліджувала літературу. Вона вивчала творчість М. Пруста, Ґ. Флобера, П. Валері. Незважаючи на схильність до експериментаторства, у своїй творчості С. залишалася тонким психологом, високо цінувала досвід Ф. Достоєвського, М. Пруста, В. Вулф, яких не раз вдячно згадувала як своїх вчителів.

Тв.: *Укр. пер.* — Золоті плоди: Урив. з роману // Всесвіт. — 1968. — № 9; Дитинство. Золоті плоди. — К., 2001. *Рос. пер.* — Вы слышите их? — Москва, 1983; Детство. Золотые плоды. — Иваново, 1995; Здесь. Откройте. — С.-Петербург, 1999; Тропизмы. Эра подозрения (билингв. изд.). — Москва, 2000.

Літ.: Иванова С.А. Жанр. своеобразие и коммуникат. свойства прозы Н. Саррот: Дис. канд. филол. наук. — Днепропетровск, 2001; Корнієнко В. Повернення Н. Саррот до країни свого дитинства // Літ.

Україна. — 2001, 9 серпня; Косиков Г.К. Проблема личности в романах Н. Саррот // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. — Москва, 1972. — № 2; Чем жив писатель. Интервью с Натали Саррот // Ин. л.-ра. — 1982. — № 8; Эткинд Е. Три эссе // Ин. л.-ра. — 2000. — № 6; Micha R.N. Sarraute. — Paris, 1965.

С. Фомін



САРТР, Жан Поль (Sartre, Jean Paul — 21.06.1905, Париж — 15.04.1980, там само) — французький письменник і філософ-екзистенціаліст, лауреат Нобелівської премії 1964 р.

Майбутній всесвітньо відомий письменник і філософ С. народився у Парижі в сім'ї морського інженера. Його батько, Жан Батіст Сартр, помер від тропічної пропасниці, на яку захворів в Індокитаї, коли синові не виповнилося навіть двох років. Матір, Анн Марі Швейцер, походила з родини відомих ельзаських учених; після смерті чоловіка вона замешкала у батьків у Парижі. Дитинство С. минуло у будинку його діда Шарля Швейцера, професора філології. Дід був глибоковіруючою людиною, прихильником кальвінізму, і справив на майбутнього письменника значний вплив: живучи у нього, С. багато читав, його навчали домашні вчителі, у нього з'явилася пристрасть до літератури та філософії. Згодом С. згадував, що роки, проведені з дідом, були найщасливішими у його житті.

У період навчання в ліцеї Генріха IV С. почав публікувати свої перші статті. Закінчивши ліцей, він вступив в одну із найпрестижніших шкіл Франції — Еколь Нормаль, де студіював філософію. Роки навчання (1924—1929) дали йому вчену ступінь і право на викладання філософії у вищих учбових закладах. Саме в цей час С. близько зійшовся з викладачем філософії Сімоною де Бовуар, котра незабаром стала вірною приятелькою і коханою С.

Закінчивши у 1929 р. Вищу нормальну школу і відслуживши в армії, С. викладав філософію у Гаврському ліцеї. У 1933—1934 рр. перебував на стажуванні у Французькому інституті (Берлін), де познайомився з феноменологією Е. Гуссерля й екзистенціалізмом М. Гайдеггера.

Перші філософські праці С.: *"Трансцендентність Его"* ("La transcendance de l'Ego", 1934), *"Уява"* ("L'Imagination", 1936), *"Ескіз теорії емоцій"* ("Esquisse d'une théorie des émotions", 1939), *"Уявне. Феноменологічна психологія уяви"* ("L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination", 1940) — засвідчили його орієнтацію на феноменологічні методи. С. якнайменше прагне узагальнити матеріал природничих і соціальних наук, але намагається подати опис конкретних, окремих станів свідомості індивіда. Цим пояснюється особливий інтерес С. до проблеми емоцій та уяви, їхньої природи та ролі у житті індивіда. Письменник висуває тезу про неефективність емотивної поведінки, оскільки емоція, на його думку, є втечею особистості від світу. Опинившись перед потребою вирішення реальних проблем, людина віддається емоції, яка начебто "ізолює" її від небезпечної або скрутної ситуації. Таким чином, емоція є ілюзорним способом вирішення проблеми.

Трактування С. проблеми уяви має багато спільного з концепцією "інтенціональних актів" Е. Гуссерля. С. розмірковує про творчу сутність уяви, хоча й обмежує чинність уяви сферою свідомості. Противагою до свідомості, що уявляє, він вважає практичну свідомість. Для С. уява ірреальна і передбачає "неантизацію" дійсності у її найсуттєвіших структурах.

У романі *"Нудота"* ("La nausée", 1938) вже з'являються окремі екзистенціалістські мотиви та ідеї. Головний герой роману Антуан Рокантен, опинившись у невеличкому провінційному містечку Бувіль, пише книгу про маркіза де Ролебона. Рокантен веде щоденник, головним змістом якого стають "осяяння", що їх переживає герой. Ця низка "осяянь" складається в сюжет роману, провідною темою якого стає відкриття особистістю абсурду. Відкриття Рокантеном абсурдності буття відбувається внаслідок його конфліктів з предметами, які оточують героя. Світ речей і — ширше — природне буття виявляють ворожість щодо людської суб'єктивності. Зануреність суб'єкта у цю природну "мішанину", у неоформлену і мертву об'єктивність викликає в нього відчуття нудоти. Гідність і свободу особистості С. вбачає у тверезому визнанні абсурдності буття. Рокантен долає відчуття нудоти, вносячи у ворожий до людини природний світ суб'єктивний, особистісний елемент. Здійснюючи вільний вибір у "межовій, пограничній ситуації", Рокантен стає героєм, що екзистенціює. Він відмовляється від сурогатних форм життя та діяльності (соціальна активність, наука, мистецтво, кохання і т.д.) і хоче перетворити своє життя на своєрідну подобу досконалого мистецького твору. "Яких вершин я міг би сягнути, якби тканиною мелодії стало моє власне життя", — розмірковує Рокантен, почувши джазовий мотив.

На виборі С. щоденникової форми розповіді, на сповідальності романної інтонації позначилося сартрівське розуміння природи філософської ідеї. Для С. вона не результат спекулятивного, абстрактно-логічного мислення, а інтимне, особистісне переживання.

Сартрівський роман відкидає канони класичного реалістичного роману О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера. Світ Рокантена — це світ його

свідомості. З цього погляду, письменник продовжує прустівську лінію у французькій літературі. У романі немає фіналу, як немає і справжнього початку, адже життя втратило сенс, а події — причинно-наслідкові зв'язки. Сартрівський герой — "істота без обрисів, невизначене, невловне і невидиме, анонімне "я", яке є усім і нічим, а найчастіше виявляється лише відображенням самого автора" (Н. Саррот).

У збірці оповідань і новел *"Мур"* ("Le mur", 1939) С. продовжує і розвиває провідну тему *"Нудоти"*. У новелі *"Мур"* письменник показує перетворення людини на річ, на залякану плоть, яка тремтить і агонізує напередодні неминучої смерті. Усвідомлення наближення кінця відбирає в людини свободу. Страх смерті перетворює людину на худобину. Троє іспанських республіканців, котрі воювали проти франкістів, потрапили в полон і чекають вироку, сидячи у льоху, до якого їх запроторили. Вони приречені на тортури чекання. Їх лихоманить від нервового напруження, вони обливаються холодним потом. За цими фізіологічними проявами страху спостерігає військовий лікар. Героїв новели охоплює апатія, вони втрачають волю і мужність.

Головний герой новели Пабло Іббієта в очікуванні смерті відкриває для себе абсурд. Відтак він байдужіє до всього. У сартрівській новелі з'являється мотив, який дещо пізніше стане провідним у повісті А. Камю "Сторонній", лунатиме лейтмотивом з уст Мерсо — мотив індиферентності. Роздумуючи над пропозицією фалангістів урятувати своє життя ціною зради, Іббієта робить висновок: "Коли людину ставлять до муру і стріляють у неї, доки вона здохне, то вже байдуже, хто та людина... Я добре знав, що він корисніший для Іспанії, але тепер мені було наплювати і на Іспанію, і на анархізм: усе марнота". Пабло Іббієта опиняється у "межовій ситуації", у ситуації вибору. І він обирає смерть, скеровуючи фалангістів на фальшивий, як йому здається, слід, але за іронією долі виводить їх на людину, за якою вони полювали. Таким чином, будь-яка дія є безглуздою і згубною, але сам акт вибору перетворює людину на екзистенційну особистість, без огляду на наслідки і результати цього акту для інших і для самої людини.

У 1940 р. С. потрапив у німецький полон, але через рік його звільнили за станом здоров'я.

"Євангелієм" французького атеїстичного екзистенціалізму стала філософська праця С. *"Буття і Ніщо"* ("L'Etre et le Néant", 1943), у якій письменник здійснив спробу систематично викласти свою філософію. Він аналізує діалектику взаємин людини ("буття-для-себе") та об'єктивної реальності ("буття-в-собі"). "Буття-в-собі" не може саморозвиватися, саморозвиток — прерогатива винятково "буття-для-себе". Людина відкидає об'єктивну дійсність для досягнення свободи. С. трактує людське "я" як чисту духовність, абсолютну свободу, необмежену суб'єктивність. "Відчуження" ("L'aliénation") є атрибутом "буття-для-себе". "Буття поза мною. Єдина істина — моє особисте існування", — пише С.

У своїй праці С. обґрунтовує концепцію абсурду, стверджуючи про випадковість і безсенсовість буття, що "не має ані приводу, ані причини, ані необхідності". Людське перебування у світі є дуже вразливим, смерть неминуча ("буття-для-смерті"). "Абсурдом є те, що ми народилися, абсурд — і те, що ми помремо", — проголошує філософ. Людина самотня і залишена напризволяще. Ця залишеність напризволяще (délaissement) людини є наслідком втрати Бога. Головною ознакою людського буття є постійна тривога, туга, нудота, які породжуються прикрою невизначеністю світу. Подолання цих станів можливе в акті вільного вибору як фундаментальної основи особистості. "Ми не обираємо бути вільними: ми засуджені на свободу", — завершує свою думку С. Він також відкидає детермінізм: у нього дія, вибір передують мотивові, спонуці, якими людини лише постфактум виправдовує свою поведінку. Свобода — це здатність до зміни існуючого стану, це завжди перемога над собою. За твердженням С., "бути вільним означає бути "вільним-для-зміни". Одним із виявів свободи "я", на думку С., є художня творчість, яка слугує еманацією постійного оновлення митця.

З середини 40-х рр. С. брав активну участь у політичному житті Франції. З 1945 р. очолював журнал "Нові часи" ("Les Temps modernes"). На межі 40—50-х рр. намагався заснувати партію лівої інтелігенції. Протягом цього часу С. написав незакінчену трилогію *"Дороги свободи"* ("Les Chemins de la Liberté", 1945—1949), до якої увійшли романи *"Змужніння"* ("L'âge de raison", 1945), *"Відстрочка"* ("Le sursis", 1945), *"Смерть у душі"* ("La mort dans l'âme", 1949). Головний герой — інтелігент Матьє Делярю, який страждає від злигоднів у особистому житті й усвідомлює необхідність зайняти певну позицію у ставленні до фашистської загрози, що насувається. Зрештою, він гине, намагаючись зупинити колону гітлерівців.

Проза С. водночас аналітична і фізіологічна. Він поєднує есе з виконаними у натуралістичному дусі детальними замальовками. С. виступає апологетом "ангажованої літератури" ("littérature engagée"). В есе *"Що таке література?"* ("Qu'est-ce que littérature?", 1947) С. декларує необхідність для письменника "не споглядати світ, а переробляти його", сприяючи своєю творчістю "самотворенню людини". У нарисі

"Бодлер" ("Baudelaire", 1947) й у книзі *"Святий Жене, комедіант і мученик"* ("Saint Genêt, comédien et martyr", 1952) С. показав тип художника, котрий намагається втекти від дійсності. У трактуванні С. Бодлер — це художник, який намагався побачити себе збоку, як Іншого, тобто об'єднати у структурі власної особистості водночас суб'єкт і об'єкт буття. Це спонукає Бодлера до відмови від екзистенції як істинного існування, заснованого на вільному виборі самого себе, призводить до втечі в минуле, у світ своїх спогадів та образів. Бодлер розривається між екзистенцією і буттям — у цьому С. вбачав джерело бодлерівської суперечливості, роздвоєності.

Свою драматургічну діяльність С. розпочав ще в 1940 р., коли у таборі для військовополонених він написав і поставив різдвяну містерію *"Баріона"*. Проте визнання до С. як драматурга прийшло аж у 1943 р. після постановки в окупованому Парижі його п'єси *"Мухи"* ("Les mouches"). Сюжетною основою цього твору став античний міф про Ореста, котрий помстився своїй матері, цариці Клітемнестрі, за убивство батька — царя Агамемнона. С. використовує античний міф для вираження екзистенціалістської концепції світу й людини. Поєднання крайніх форм натуралізму з модернізованим міфом — визначальна особливість сартрівської драматургії. Орест, прибувши в Аргос, мешканці якого розчавлені почуттям провини і живуть у страху та покорі, відкриває для себе заклялість і мертвотну непорушність буття. Орест, усвідомивши свою свободу, робить вибір: він убиває вбивць свого батька — царя Егісфа і Клітемнестру. Здійснивши цей акт відплати, Орест стає екзистенційним героєм. Але здобуття абсолютної свободи супроводжує втрата єдиної близької Орестові людини — його сестри Електри. За свободу Орест розплачується самотністю, покинутістю.

У наступних п'єсах: *"Смерть без погребіння"* ("Morts sans sépultures", 1946), *"Брудні руки"* ("Les Mains sales", 1948), *"Диявол і Господь"* ("Le Diable et le bon Dieu", 1951), *"Альтонські відлюдники"* ("Les séquestrés d'Altona", 1960) — С. розвиває прийоми і принципи нової театральності, "театру ситуацій", що намагається через призму конкретної ситуації побачити якісь універсальні, трактовані в екзистенціалістському дусі підвалини людського існування. "Коли слушно, що людина вільна в даній ситуації, що вона сама обирає себе у цій ситуації і за її посередництвом, то це означає, що в театрі варто показувати прості й людяні ситуації — так само, як і свободу, яка обирається у таких ситуаціях", — писав С. у праці *"До театру ситуації"* ("Pour un théâtre de situations").

На початку 50-х рр. почалося зближення С. з французькою комуністичною партією. С. двічі побував у СРСР, підтримував кубинську революцію, виступав проти колоніальних війн у В'єтнамі та Алжирі, проти американської агресії у В'єтнамі. У 1960 р. побачив світ перший том його філософської праці *"Критика діалектичного розуму"* ("Critique de la raison dialectique"), яка стала свідченням еволюції філософсько-естетичних поглядів С. під впливом марксизму. У центрі дослідження, як і в попередніх працях С., перебуває індивід, його особисті якості і внутрішні детермінанти його діяльності. Однак тепер міркування С. ґрунтуються на марксистській тезі про те, що кожен індивід — член суспільства, детермінований рівнем розвитку продуктивних сил і суспільною структурою. У передмові до *"Критики діалектичного розуму"* С. писав: "Я вважаю марксизм непроминущою філософією нашого часу". Відтак він здійснив спробу пов'язати екзистенціалістську антропологію з марксизмом.

Автобіографічна повість *"Слова"* ("Les Mots", 1964) ознаменувала відхід С. від колишнього кола проблем екзистенціалістської філософії. У центрі твору — проблема відповідальності митця. С. відмовляється від існування у замкнутому світі слів, показує формування особистості під впливом певного соціального середовища та конкретної історичної епохи; він відходить від міфологем своєї ранньої і зрілої творчості, змальовує правдиву картину життя довоєнної Франції.

У 1964 р. С. став лауреатом Нобелівської премії, "за багату на ідеї, пронизану духом свободи та пошуками істини творчість, яка справила величезний вплив на наш час". Проте він відмовився від неї, мотивуючи це тим, що комітет з присудження премії зневажив здобутки багатьох революційних письменників XX століття і що він "не бажає, щоби його перетворювали у суспільний інститут".

У книзі *"Нема роду без виродку. Ґюстав Флобер. 1821–1857"* ("L'Idiot de la familie. Gustave Flaubert de 1821 à 1857", 1971–1972) С. здійснив спробу поєднати екзистенціалізм з марксизмом та психоаналізом. Для пояснення творчого генія Флобера С. вдався до аналізу дитячих переживань майбутнього письменника та породжених ними неврозів (в дусі З. Фройда). Проте С. не обмежився психоаналітичною методикою дослідження творчої особистості. Він визнає, що формування особистості Флобера було обумовлене історичною епохою. Екзистенціалістська настанова С. виявилася у тому, що центральне місце у праці про Флобера, як і в попередніх творах С., належить "мікроаналізу" особистості, тобто аналізові її внутрішнього світу, складної системи мотивів і мети практичної діяльності.

С. був володарем дум значної частини європейської інтелігенції середини XX ст., виразивши її сумніви і пошуки. Творчість С. залишила слід у філософії та літературі, в естетиці та критиці, у театрі та кінематографі.

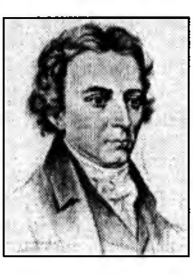
В останні роки життя письменник-філософ майже осліп від глаукоми, а помер 15 квітня 1980 р.

Українською мовою твори С. перекладали Р. Доценко, О. Жупанський, В. Борсук, Г. Філіпчук та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Некрасов: П'єса на 8 карт. — К., 1956; Нудота. Мур. Слова. — К., 1993; Мухи // Франц. п'єса XX століття. Театральний авангард: Збірник. — К., 1993; Дитячі роки одного підприємця. Інтимне // Всесвіт. — 1994. — № 1; Герострат // Всесвіт. — 1994. — № 3; Мур та інші твори. — К., 1998; Буття і ніщо. — К., 2001. *Рос. пер.* — Тошнота. Стена. — Харьков, 1999; Пьесы: В 2 кн. — Москва, 1999; Слова. — С.-Петербург, 2003.

Літ.: Андреев Л. Послесловие к роману Ж.-П. Сартра "Тошнота" // Ин. л.-ра. — 1989. — № 7; Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век. — Москва, 1994; Бачелис Т. Интеллектуальные драмы Сартра // Совр. зар. драма. — Москва, 1962; Бачелис Т. Восп. о Сартре: (Легенда, философия, встреча) // Совр. драматургия. — 1989. — № 6; Білоцерківець Н. Сартр допоможе вам зробити вибір // Тижневик "Зар. л.-ра". — 1998. — № 20; Великовский С. Путь Сартра-драматурга // Сартр Ж.-П. Пьесы. — Москва, 1967; Великовский С. Путь Сартра-драматурга // Сартр Ж.-П. Пьесы. — Москва, 1999. — Кн. 1; Великовский С. Сартр — лит. критик / / Сартр Ж.-П. Ситуация. — Москва, 1997; Гуревич П.С. Философская антропология Сартра // Филос. науки. — 1989. — № 3; Долгов К.М. Эстетика Ж.-П. Сартра. — Москва, 1990; Косиков Г.К. Жан-Поль Сартр: искусство как способ экзистенциальной коммуникации // Вестник МГУ. — Москва, 1995. — № 3; Кузнецов В.Н. Жан-Поль Сартр и экзистенциализм. — Москва, 1970; Мунье Э. Надежда отчаявшихся. — Москва, 1995; Сартр Ж.-П. Моя перемога є чисто вербальною // Антол. світової літ.-крит. думки XX ст. — Львів, 2001; Токарев Л. От переводчика // Сартр Ж.-П. Фрейд: Сценарий. — С.-Петербург, 2000.

В. Триков



СÁУТІ, Роберт (Southey, Robert — 12.08.1774, Брістоль — 21.03.1843, Ґрета-Хол побл. Кезвіка) — англійський письменник.

С. — один із представників "озерної школи" (разом із В. Вордсвортом і С.Т. Колріджем). Із самого початку свого творчого шляху був тісно пов'язаний спершу з Колріджем, а потім із Вордсвортом. Перший твір поета — драма *"Загибель Робесп'єра"* ("The Fall of Robespierre", 1794) — було видано під іменем Колріджа, хоча два акти із трьох написав С.

Політичні погляди С., радикальні за своєю суттю, на початку 40-х рр. змінилися реакційними, що спричинило не тільки різку критику з боку його ворогів, а й насміх однодумців, зокрема Дж.Н.Ґ. Байрона. А в 1812 р. П.Б. Шеллі писав у листі до В. Ґодвіна: "Сауті, поет, принципи котрого колись були чистими та високими, тепер став підлесливим захисником усілякого абсурду і мракобісся". Ш. мав на увазі політичну програму С. 1811—1812 рр., його виступи проти надання католикам громадянських прав, парламентських реформ і боротьби ірландців за незалежність.

С. народився у сім'ї крамаря у Брістолі, навчався в Оксфордському університеті. Після нетривалого перебування в Іспанії (1795—1796), що справило на нього сильне враження і послугувало імпульсом для ґрунтовного вивчення культури й історії цієї країни, він замешкав у Кезвіку, поблизу Вордсворта. Зійшовшись із Вордсвортом і Колріджем, він познайомився з основними постулатами їхньої естетичної програми, викладеної у передмові до збірки балад, і майже цілком їх прийняв. На відміну від Вордсворта і Колріджа, С. не дуже зацікавила теорія романтизму. У 1813 р. його вшанували званням поета-лауреата, від якого відмовився В. Скотт.

Творчість С. можна поділити на два періоди: перший — 1794—1813 рр., для якого характерне домінування поезії та драматичних творів; другий — після 1813 до 1843 р., коли були створені здебільшого прозові твори.

Свою творчу діяльність С. розпочав наприкінці 90-х рр., звернувшись до жанру народної балади. Його перші твори пронизані співчуттям до бідняків і жебраків. У ряді творів *("Дружина солдата", "Скарги злидарів", "Погреб жебрака")* поет виступає проти безправності та гноблення народу. Так, у баладі *"Скарги злидарів"* у формі розлогої відповіді на запитання багатія — поетового співрозмовника про те, чого ремствують бідні люди, автор зображує цілу галерею злидарів, змушених морозної холодної ночі просити милостиню у випадкових перехожих. Кожний портрет у баладі строго індивідуалізований, побутові замальовки правдиві, але картина злиднів і безправності народу пом'якшена моралізаторським закінченням. Критичні інтонації, спрямовані проти війн, більш відчутні у вірші *"Бленхеймська битва"*. Як і в баладі *"Скарги злидарів"*, оповідь від імені головного героя обрамлена запитальною інтонацією: діти просять діда розповісти про війну, чому і заради чого вона розпочалася, проте дід і для себе не знайшов відповіді на ці запитання.

На відміну від Вордсворта, котрий звертався до гострої соціальної проблематики сучасності, С. у баладах використовує зазвичай середньовічні сюжети, від народної балади сприйнявши

тільки форму. Такими є *"Суд Божий над єпископом"*(1799), *"Талаба-руйнівник"* (1801), *"Прокляття Кехами"* (1810), *"Родерік, останній гот"* (1814) й ін. У баладі про скупого єпископа, котрий під час голоду не лише пожалів зерна голодним, а й скликав усіх прохачів у комору та підпалив їх, поет підкреслює перш за все морально-етичний зміст учинку. За жорстокість єпископ був покараний смертю.

Як і Колрідж, С. акцентує увагу на дивовижному, потойбічному. У баладі *"Варвік"* ("Сер Вільям і Евін") змальований жорстокий убивця, котрий утопив у річці немовля. Совість персоніфікується у поета у вигляді страховиська, яке повсюди ходить за злочинцем і не дає йому спокою. У баладі *"Про те, як бабка їхала на чорному коні вдвох і хто сидів спереду"* автор розповідає про забобони, що глибоко вкоренилися у патріархальну селянську свідомість, але намагається захопити читача штучним нагнітанням драматизму. Використовуючи народний казковий мотив боротьби чорта за душу покійної, поет трактує це у містичному плані, змальовуючи натуралістичні подробиці перемоги чорта.

Прикметними є ставлення Вордсворта і Колріджа до С. у ранній період його творчості. Коли у 1797 р. були опубліковані перші вірші С., Колрідж зауважив виразну тенденцію поета до гострого захопливого сюжету заради сюжету. Вордсворт оцінив мальовничі деталі поеми *"Медок"* ("Madoc", 1805), але критикував автора за цілковите незнання людської природи і людського серця.

Поеми С., написані під час наполеонівських війн — *"Медок"*, *"Талаба-руйнівник"* ("Thalaba the Destroyer"), *"Прокляття Кехами"* ("The Curse of Kehamá"), *"Родерік, останній гот"* ("Roderick, the Last of the Goths"), — об'єднані спільністю східної проблематики і схожістю у характері головних героїв, котрі надихнуті вірою, що скеровує їх на шлях істини чи допомагає перемогти ворогів. Таким є арабський витязь Талаба, поборник справедливості, котрий виступає проти злих чарівників, які символізують світове зло; такий кельтський князь Медок, котрий вирушає у Мексику створювати нову державу ацтеків; таким є і Ладурлад, котрий перемагає Кехаму, чи Родерік, котрий спокутує свою провину перед васалами зреченням від королівської влади. Байрон назвав С. "продавцем балад", висміюючи антихудожність, ірраціоналізм і нісенітність фантазії у його баладах.

Ставши поетом-лауреатом, С. змушений був писати про всі придворні урочистості, а також про важливі політичні події. *"Видиво суду"* ("A Vision of Judgement") — поема, створена у 1821 р., свідчить про вірнопідданські почуття поета, котрий присвятив пам'яті покійного короля Ґеорґа III хвалебні рядки оди. У передмові до поеми С. кинув виклик Байрону і поетам "сатанинської школи". Так він назвав літераторів, котрі були налаштовані опозиційно щодо уряду та підривали основи законності і порядку.

У другий період творчості, що характеризується послабленням зацікавленості С. поезією, він створив прозові твори (*"Життя Нельсона"*, 1813; *"Смерть Артура"*, 1817; *"Життя Веслі"*, 1818 та ін.), у яких помітна майстерність С.-прозаїка. Звернення до значних постатей, котрі суттєво вплинули на англійську історію (Нельсон, король Артур, Веслі), було спричинене не лише його становищем поета-лауреата, а й зацікавленістю С. історичною проблематикою.

Поділяючи естетичні погляди Колріджа і Вордсворта та звернувшись до народної творчості, С. продовжив реформу вірша, зробивши його гнучкішим і простішим, принісши певні зміни у літературний стиль своєї епохи.

Тв.: Рос. пер. — [Стихи] // Поэзия англ. романтизма. — Москва, 1975.

Літ.: Bernhardt-Kabisch S. Robert Southey. — Boston, 1977; Garnall G. Robert Southey and His Age: The Development of a Conservative Mind. — Oxford, 1960; Curry K. Southey. — London-Boston, 1975.

Н. Соловйова



САФÓ (І пол. VI ст. до н. е.) — давньогрецька поетеса.

Народилася близько 612 р. до н. е. на острові Лесбос. Жила в Мітілені. Дата смерті С. невідома, але з одного фрагменту можна припустити, що вона дожила до глибокої старості. Втім, існує також легенда про самогубство С.: вона нібито кинулася з Левкадської скелі в море через кохання до красеня Фаона. Проте ця версія, мабуть, виникла радше як реакція на мотиви поезії С., сповненої стражданням нерозділеної пристрасті. С. походила із славного аристократичного роду, під час демократичного перевороту на Лесбосі тимчасово залишала острів, знайшовши притулок на Сицилії. Проте після повернення на батьківщину родинні статки були втрачені. Зберігся фрагмент поезії С., у якому вона звертається до своєї доньки Клеїди і каже, що хотіла б купити для неї червону лідійську шапочку, але через брак коштів доведеться придбати скромну лесбоську шапочку.

Повернувшись у Мітілену, С. організувала школу для дівчат. Це була своєрідна дівоча спільнота, де юнки навчалися наук, музики та поезії. С. вельми приязно ставилася до своїх вихованок. Її поезія сповнена світом дівочих почуттів: кохання і краса подруг, взаємна приязнь, майбутнє заміжжя, горе розлуки. Названі теми розгорталися у відповідних жанрах: епіталамах, посланнях, одах, гімнах. Одним із найвідоміших

віршів С. став *"Гімн Афродіті"*. У ньому С. благає "вірну помічницю" Афродіту про розраду і допомогу у коханні:

Барвношатна владарко, Афродіто,
Дочко Зевса, підступів тайних повна,
Я молю тебе, не смути мені ти
Серця, богине,
Але знов прилинь, як колись бувало:
Здалеку мої ти благання чула,
Батьківський чертог кидала й до мене
На колісниці
Золотій летіла ти...
(Тут і далі пер. Г. Кочура)

С. зображує кохання як страшну стихійну силу, яка захоплює душу людини. Вона яскраво передає стан закоханості через фізіологічні подробиці відчуттів:

Тільки образ твій я побачу — слова
Мовить не можу.
І язик одразу німіє, й прудко
Пробігає пломінь тонкий по тілу.
В вухах чути шум, дивлячись, нічого
Очі не бачать.

Поезія С. відзначається також живописними замальовками природи, майстерно використаними традиційними мотивами фольклорних і ритуальних дівочих пісень, різноманітністю поетичних ритмів. Значного поширення не лише у давньогрецькій, а й у римській поезії набула т. зв. "сафічна строфа". Перші три рядки строфи складаються з одного дактиля посередині та двох трохеїв на початку і наприкінці; а четвертий рядок — з одного дактиля й одного трохея.

Поезію С. шанували у всі часи. "Десятою музою" називав С. знаменитий античний філософ Платон. С. прославляли у піснях, її зображення карбували на монетах і вирізьблювали з мармуру. На фресці з Помпей зберігся легендарний портрет видатної поетеси — на ньому зображена граціозна жінка з великими, чорними, як маслини, очима, з чорнявими кучерями, що спадають на чоло. З ім'ям С. пов'язане становлення європейської любовної лірики.

Українською мовою вірші С. переклали І. Франко, Г. Кочур і А. Содомора.

Тв.: Укр. пер. — Пісенна лірика // Жовтень. — 1968. — № 1; [Вірші] // Ант. л.-ра: Хрестоматія. — К., 1968; [Вірші] // Золоте руно. — К., 1985; [Вірші] // Кочур Г. Третє відлуння. — К., 2000. *Рос. пер.* — [Стихотворения] // Парнас: Антология ант. лирики. — Москва, 1980; Лира, лира священная. — Москва, 2000.

Літ.: Толстой И.И. Сапфо и тематика ее песен // Толстой И.И. Статьи о фольклоре. — Москва–Ленинград, 1966; Page D.L. Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian poetry. — Oxford, 1955; Schadewaldt W. Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe. — Potsdam, 1950.

М. Нікола

САЯ́Т-НОВА́ (автонім: Саядян, Арутін — 1712, Тбілісі — 1795, там само) — вірменський поет.

С.-Н. — найвидатніша постать вірменської поезії XVIII ст., творчість якого мовби увінчала все те найкраще, що створив поетичний геній народу від часів Григора Нарекаці. Проте поезія С.-Н. — явище не лише вірменської літератури. Створюючи свої твори також грузинською та вірменською мовами, С.-Н. успадкував і розвинув художні традиції цих літератур.

Майбутній поет народився у Тбілісі, у бідній вірменській сім'ї. Його батько — виходець із Алеппо, а мати — уродженка Тбілісі. С.-Н., кріпак грузинського царевича Георгія, початкову освіту здобув, найвірогідніше, у школі при вірменському монастирі Санаїн, згодом став учнем ткача, проте досить швидко облишив це ремесло і цілком віддався поезії, взявши псевдонім Саят-Нова. Початок його творчості припадає на 1742 р. Дуже швидко він зажив слави як поет і співець, тому й не дивно, що його запросили у двір грузинського царя Іраклія II. Хоча поет, завдяки своєму розуму і таланту, користувався прихильністю царя, все ж таки, беручи до уваги деякі факти і, в першу чергу, його вірші, життя С.-Н. при дворі не було безхмарним. Заздрісні та пихаті придворні висміювали його просте походження, намагалися принизити його, обмовити перед царем. Урешті-решт С.-Н. був вигнаний із палацу, його змусили прийняти сан священика, а після цього заслали в Ахпатський вірменський монастир. Поет загинув у вересні 1795 р. під час варварської навали військ Ага-Мухаммед-шаха Каджара на Тбілісі.

С.-Н. був переконаний у високій місії мистецтва. В одному із віршів поет називає себе "слугою народу", котрий висловлює думки та надії простих людей і тим самим "лікує" їхні душевні рани. На глибоке переконання поета, мистецтво повинно виховувати у людині доброту, чесність, людинолюбство, воно покликане таврувати злих і негідних людей:

Вислухай мене, серце запальне:
Смирність полюби, чесність полюби.
Марний тобі світ. Бога полюби,
Душу полюби, друга полюби!

Як Господь велить, ти добро твори,
Заповідь святих до душі бери.
В глибині її маєш речі три:
Письмено, перо, книгу полюби!..
(*"Вислухай мене..."*,
тут і далі пер. В. Кочевського)

Поезії С.-Н. чужа споглядальність. Його поетичні роздуми спричинені живою і суперечливою дійсністю, саме тому його лірика й, особливо, медитативно-філософські вірші вирізняються активним ставленням до життя, несуть

у собі глибокі та самобутні узагальнення. Поетичному слову С.-Н. притаманні пристрасність і велике суспільне звучання:

Від серця людям ти служи — слуга ж ти їх,
Саят-Нова!
І не жадай судьби царів — дарів, утіх,
Саят-Нова!
За жовч ти цукор піднеси, що приберіг,
Саят-Нова!
Не виклич каменюк злоби на свій поріг,
Саят-Нова!

("Від серця людям ти служи...")

Центральне місце у творчості С.-Н. займає тема кохання. Любовна лірика С.-Н., якій властиві виняткова глибина психологічного розкриття цього високого людського почуття, точність і безпосередність доведеного до поетичної досконалості вірша, є одним із чудових одкровень середньовічної вірменської лірики, а можливо, й усієї середньовічної вірменської поезії. На перший погляд, його любовна лірика може видатися дещо одноманітною. Проте, за влучним спостереженням В. Брюсова, "яке невичерпне розмаїття зумів вкласти поет у цю гадану однотонність! Він майже завжди говорить про кохання, але які різнокольорові його відтінки у різних віршах, усі ці переходи від тихої ніжності до полум'яної пристрасті, від відчаю до захоплення, від сумніву у самому собі до гордого самоусвідомлення художника! Справді, Саят-Нову можна назвати "поетом відтінків".

С.-Н. здебільшого співець нещасливого, нерозділеного кохання. Його любовну лірику, як і взагалі твори будь-якого значного лірика у світовій поезії, неможливо уявити поза його світоглядом. С.-Н. глибоко заклопотаний долями людини і світу, він прагне до ідеалу добра та справедливості. І попри все, яким би нещасливим він не був у коханні, якими би нерозділеними не були його чисті та святі почуття, кохана залишається єдиним "лікарем" його душевних ран, єдиною істотою, без якої життя для нього — ніщо:

Від мук моїх — в сльозах скала.
Що ти зі мною утяла?
Саят-Нову з ума звела,
З ума звела.
Красної, як ти, в світі не знайти,
Не знайти, не знайти
Красної, як ти!

Видатна роль С.-Н. і в удосконаленні поетики вірменського вірша. Його твори "сповнені асонансів, алітерацій, повторних і внутрішніх рим, він один із найвидатніших майстрів "звукопису", яких знала світова поезія" (В. Брюсов).

Українською мовою поезію С.-Н. перекладали М. Рильський, В. Кочевський і Г. Халимоненко.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Л.-ра народів СРСР. — К., 1989. *Рос. пер.* — Стихотворения. — Ленинград, 1982.

Літ.: Гайсарьян С.З. Саят-Нова. — Москва, 1963; Сейидов М. Певец народов Закавказья. — Баку, 1963.

В. Налбандян



СВІНБЕРН, Алджернон Чарлз (Swinburne, Algernon Charles — 5.04.1837, Лондон — 10.04.1909, Патні-Хілл, побл. Лондона) — англійський поет.

С. народився 5 квітня 1837 р. на Чепл-стріт у Лондоні. Його батько, адмірал Чарлз Генрі Свінберн, належав до однієї з найдавніших родин Англії, коріння якої сягало чи не легендарного часу короля Артура та Рицарів Круглого Стола. Сам факт такого аристократичного походження, здавалося, мусив би цілком визначити долю майбутнього поета. Спочатку так воно й складалося. Дитинство, проведене почасти у прекрасному батьковому будинкові на острові Вайт, почасти у нортумберлендському маєткові діда, навчання у привілейованому Ітоні — такий чи подібний шлях проходили діти всіх аристократичних родин Англії. Але широкі ліберальні погляди, що їх дотримувались поетові батьки, а ще більшою мірою дев'яностолітній дід, Джон Свінберн, свідок взяття Бастилії, друг О. Ґ. Р. Мірабо, а згодом завзятий якобінець, дружба родичів з італійськими політемігрантами, засудженими у себе на батьківщині за боротьбу проти ненависних поневолювачів-австрійців, поклали підмурок, на якому сформувався характер непересічний, палкий і волелюбний.

Політичні погляди та літературні симпатії С. в основному визначилися в Балліол-коледжі Оксфорда, куди він вступив дев'ятнадцятирічним юнаком. Університет дав поетові бездоганне знання давніх (латини та грецької) і новітніх (французької та італійської) мов, університет таки дав йому й коло друзів-однолітків, залюблених у літературу. Один із них, Дж. Ніколь, у 1858 р. видав альманах, де вперше було вміщено й чотири поезії С.

Минуло два роки, і С. несподівано для всіх залишив університет. Власним коштом він видрукував дві п'єси — *"Розамунду"* ("Rosamond") і *"Королеву-матір"* ("The Queen Mother"), позначені очевидним наслідуванням В. Шекспіра. Ці драматичні спроби отримали досить схвальну оцінку кількох критиків, але їхній наклад так і не розійшовся. Після першої літературної невдачі поета спіткали одна по одній болісні особисті втрати. Пішли з життя найдорожчі люди — мудрий порадник дід і зовсім ще юна сестра.

А поетова кохана Мері Гордон стала тим часом дружиною молодцюватого полковника.

Та саме у ці роки С. як ніколи завзято працював, шукаючи свого стилю у літературі. Він жадібно вчитувався у щойно опубліковані "Квіти зла" Ш. Бодлера, "Листя трави" В. Вітмена, Фіцджеральдів переклад "Рубайяту" Омара Хайяма. 1864 рік став для поета знаменним через зустріч із людиною, ім'я котрої, нині вже майже всіма забуте, тоді було символом протесту проти змертвілих канонів і фальшивої доброчесності вікторіанського мистецтва. Сучасник С. Т. Колріджа та В. Вордсворта, останній патріарх із блискучої плеяди поетів кінця XVIII ст., В. С. Лендор (1775–1864) доживав віку в Італії, куди С. приїхав на кілька тижнів разом із батьками. Зустріч поетів двох поколінь, котрі простягли один одному руки через десятиліття літературного позачасся, дуже багато важила для дальшої еволюції С. Культ краси та витонченого гедонізму, який сповідував Лендор, разом із революційною романтикою Дж. Н. Ґ. Байрона, П. Б. Шеллі та В. Гюґо і страдницькими пошуками Бодлера дали той химерний синтез, що визначив своєрідність поезії С.

Подібною до вибуху була поява у 1865 р. трагедії *"Аталанта в Калідоні"* ("Atalanta in Calydon"). За свідченнями сучасників, Англія не пам'ятала такого успіху від часу "Чайльд-Гарольдової прощі"; С., як перед тим Байрон, упродовж дня зробився знаменитістю. Основу трагедії склала розповідь з "Іліади" про полювання на велетенського вепра, насланого богинею Артемідою на місто Калідон. Мелеагр, син калідонського царя, переміг вепра, але, віддавши свій трофей прекрасній Аталанті, прогнівив інших мисливців. У бійці, захищаючи Аталанту, він убив братів своєї матері і та, прагнучи помсти, призвела до загибелі власного сина, після чого й сама померла від горя. Тема фатальної долі разом із рідкісним за силою гімном красі життя, природи, відкритих нескутих почуттів, весни та неминучої осені зробили *"Аталанту"* справжньою перлиною англійської поезії: хори з неї незмінно включаються й досі до всіх антологій.

Та коли *"Аталанта"* принесла С. славу нового Байрона, то поява у 1866 р. книги *"Вірші та балади"* ("Poems and Ballads") принесла йому й Байронову неславу: "вельможне бидло" Англії з не меншим завзяттям кинулося цькувати нового поета, котрий не схотів коритися нелюдяним законам і фальшивій моралі вікторіанського суспільства. Сучасному читачеві важко навіть уявити, наскільки життя тодішньої Англії було підпорядковане безлічі канонів, умовностей та обов'язкових приписів, найменше відхилення від яких в одязі, поведінці, не кажучи вже про думки, розцінювалося у кращому випадку як неприємне дивацтво, а в гіршому — зачиняло перед людиною всі двері як перед небезпечним бунтівником, котрий зазіхає на освячений самим Богом в особі англіканської церкви порядок видобування зиску. Не дивно, що й англійське мистецтво того часу мусило дотримуватися суворих, академічних, меж.

Проти цього і був спрямований протест групи молодих митців, котрі ще у 1848 р. створили прерафаелітське братство. Самою назвою ("До Рафаеля") вони вказували на свою мету — повернення до одухотвореного мистецтва Середньовіччя та раннього Ренесансу, що протиставлялося ними холодному та розсудливому академізмові, витоки якого вони бачили в мистецтві Високого Відродження. Ідеологами руху були художник і поет Д. Ґ. Россетті та філософ Дж. Рескін. У їхніх естетичних поглядах чільне місце належало чуттєвому сприйняттю краси й спіритуалістичному культові Любові, традиції якого сходять до поезії провансальських трубадурів й італійського "нового солодкого стилю". У різний час до руху прерафаелітів приставали художник і поет В. Морріс, поетеса К. Россетті, художник Б'єрн-Джонс та ін.

Майже всі вони були близькими друзями С., і шістдесят дві поезії, що увійшли до *"Віршів та балад"*, багато в чому відображають естетичні погляди прерафаелітів. Численні античні та середньовічні ремінісценції, відверта чуттєвість, неповторний за красою та мелодійністю вірш із багатими алітераціями та складною строфікою, найвибагливішим ритмом і справжньою глибиною думки — все це зробило книгу С. найпомітнішим явищем літературного життя Англії, і це ж таки спричинило кампанію шалених закидів пуританської критики, якій особливо не до вподоби був неприхований язичницький пантеїзм поета. С. мужньо захищався від нападів преси, але, незважаючи на колосальну популярність його віршів (їх знали напам'ять буквально всі), цькування стихло лише через кілька років.

Майже одночасно з *"Віршами та баладами"* вийшла перша частина грандіозної драматичної трилогії про Марію Стюарт *"Шателяр"* ("Chastelard"; дві інші частини — *"Босуел"* — "Bothwell" та *"Марія Стюарт"* — "Mary Stuart" — з'явилися у 1874 та 1881 рр.). Сам обсяг трилогії виключав можливість її постановки на сцені. Але поет і не прагнув цього. За власним означенням, він створював драматичну хроніку, для якої йому потрібно було "видобути все вино з грон історії". В образах юнака-поета Шателяра, котрий зійшов на ешафот в ім'я цинічного й егоїстичного почуття розбещеної жінки; хороброго рубаки Босуела, котрий, щиро прагнучи миру та спокою рідному краєві, пролив ріки крові і,

зрештою, збожеволів на вигнанні у Данії з туги за своєю Шотландією; королеви Марії, котра приносила загибель усім, кого любила і кому бажала добра, аж поки сама не померла від меча ката, С. насамперед цікавили ті найхимерніші поєднання добра та зла, любові та ненависті, світла та мороку, що їх охоплює собою "високий безсмертний дух" людини.

У наступні роки домінантними для поезії С. стали теми, підказані самим життям і освячені революційною традицією великих романтиків. У книгах *"Пісні Італії"* ("A Song of Italy", 1867), *"Передсвітні пісні"* ("Songs Before sunrise", 1871) поет створив гімн боротьбі Дж. Мадзіні та Дж. Гарибальді за визволення й об'єднання Італії та реквієм борцям за свободу, що загинули у 1863 р. із зброєю в руках на польській землі. У знаменитій *"Пісні часів порядку"* звучить пристрасний заклик до всіх народів Європи повстати проти своїх тиранів і підтримуваного ними на шибеницях і багнетах "порядку". І коли С., представлений Мадзіні, схилив перед ним коліна, просячи прийняти присвяту до *"Пісень Італії"*, то був не лише красивий жест поета, а насамперед свідомий вчинок людини, котра не мала у житті вищої мети, ніж боротьба проти політичних і духовних пут.

У 1879 р. після важкої хвороби С. залишив Лондон і оселився у Патні-Хілі поблизу столиці. Тут разом із найближчим другом Т. Ваттс-Дантоном він прожив останні тридцять років життя. Про Ваттс-Дантона варто сказати кілька слів окремо. Поет, прозаїк, один із найглибших і найосвіченіших критиків своєї доби, він, звичайно ж, поступався С. силою літературного обдарування, але вмів, як ніхто інший, розуміти свого друга. Ще замолоду, вивчаючи циганську мову, він довго жив серед циган, і, можливо, саме від них перейнявся відчуттям життя як надривної пісні на хисткій межі кохання та смерті, пісні, готової щосекунди урватися на відчайдушно високій ноті. Таке ж "неанглійське" світобачення (для англійських поетів тема кохання та смерті найчастіше забарвлена в елегійні, а то й релігійно-містичні тони) притаманне було й самому С. Тут досить згадати один із його шедеврів — маленьку поему-монолог *"В саду"*:

Кохай, допоки покладе світання
Всьому кінець, і пристрасні жадання
Надвоє перший промінь розітне.
Спіши, спіши, бо кожна мить — остання.
О Боже, Боже, скоро ніч мине.

Тамує серце свій удар. Я знаю,
Коли життя вже сповнене до краю,
Воно спливе над край. Хто зазіхне
Убить любов, загине від одчаю.
О Боже, Боже, скоро ніч мине.

Убий мене, коли схотів убити.
Тобі ж не треба каменя дробити —
Змуровано склепіння кам'яне.
Вина шумкого вдруге нам не пити.
О Боже, Боже, скоро ніч мине.

(Пер. М. Стріхи)

Перші роки у Патні-Хілі стали для поета цілющими від життєвих невдач і зрад, від цькування та надокучливої слави. Вони не були усамітненням зневіреного і схильного до чарки книжника (як це охоче подавали злостивці). До С. часто приїздили друзі; сам він полюбляв довгі прогулянки пішки без капелюха і теплого плаща. Останньою значною подією поетового "зовнішнього" життя стала у 1882 р. поїздка у Париж, де С. зустрівся з одним із своїх літературних кумирів — славетним вісімдесятилітнім В. Гюґо, котрий саме і відзначав півстоліття знаменитої драми "Король бавиться". Потім усталений побут мешканців Патні-Хіла переривався лише подорожами до морського узбережжя, і поетова біографія цих років майже тотожна з біографією його книжок.

Лірика пізнього С. врівноваженіша, у ній з'являються спокійні медитації, пейзажі, картини любого поетові моря. У ці роки написано прекрасний цикл сонетів, присвячених поетам Англії, і велику епічну поему *"Трістан Ліонеський"* ("Tristram of Lyonnesse") на сюжет відомої середньовічної легенди. І тут, і в наступних книжках поезій, які С. видавав до самої смерті, відчувається рука великого майстра, трапляються прекрасні рядки, але це вже рівне, приємне полум'я, без попередніх могутніх спалахів. Вірші перевантажуються алітераціями, іншими звукописними засобами, що подеколи заступають зміст. Утім, поет усвідомлював цю свою ваду і навіть мав силу над нею посміюватись. У 1886 р. він видав збірку пародій на поетів-вікторіанців *"Гепталогія"*, де поряд із офіціозним оптимізмом і наївними претензіями на філософську глибину пізнього А. Теннісона, поряд із переобтяженими психологічними рефлексіями драматичними монологами Р. Бравнінґа, спародіював і самого себе у чудовому за звучанням, блискучому за формою і... дуже темному за змістом вірші *"Нефелідія"*.

І все-таки кращі поезії С. — це неперевершені взірці поетичного синкретизму, глибокої єдності думки і музики слова. Значення його творчості важко переоцінити. Він не лише звільнив англійську просодію від зужитих штампів — він зробив перший пролом у понурій споруді вікторіанського мистецтва, вказавши поезії шляхи до світла та розкутості і визначивши тим напрями її розвитку на багато років уперед. Він лишив глибокі критичні розвідки, повернув читацькому загалові призабутих В. Блейка та цілу плеяду поетів шекспірівської доби. Він своїми

перекладами познайомив Англію з Ш. Бодлером, Ф. Війоном і багатьма давніми авторами. Більшість ним зробленого не втратила й досі художньої ваги.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003. *Рос. пер.* — Сад Прозерпины. — С.-Петербург, 2003.

Літ.: Гон О. "Аталанта в Калідоні" А.Ч. Свінберна // СіЧ. — 1994. — № 2; Гон О. Поетична спадщина Свінберна у контексті творчих пошуків англ. митців кінця XIX — початку XX ст.: Дис. канд. філол. наук. — К., 1995; Стріха М. Руйнуючи мертві канони // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003; Enzensberger C. Viktorianische Lyrik: Tennyson und Swinburne in der Geschichte der Entfremdung. — München, 1969; Fuller F.O. Swinburne: A Critical Biography. — London, 1968; Peters R.L. The Crowns of Apollo: Swinburne's Principles of Literature and Art. — Detroit, 1965.

М. Стріха



СВІФТ, Джонатан (Swift, Jonathan — 30.11.1667, Дублін, Ірландія — 19.10.1745, там само) — англійський письменник.

З творчістю С. пов'язана сатирична традиція англійської літератури, яка набула подальшого розвитку у творах багатьох поколінь письменників. Як майстер сміху у різних формах його вияву — від нищівного сарказму до ущипливої іронії — С. посів чільне місце у світовій літературі.

Творчість С. — важливий етап у розвитку англійського просвітницького реалізму XVIII ст. Його сповнена обурення сатира таврувала вади сучасного йому світу, руйнуючи оптимістичні сподівання просвітників на майбутній прогрес. С. критикував внутрішню політику Англії, висміював парламентську систему, засуджував колоніальні та загарбницькі війни, виступав проти релігійного марновірства та невігластва. Корисливості "приватного" інтересу і "розсудливості" буржуа він протиставляв поняття громадського обов'язку та відповідальності перед народом. Звертаючись до конкретних проблем сучасної йому дійсності, С. трактував їх у філософському плані, соціальна гострота і злободенність його творів переростають у всеосяжні узагальнення. Сатира С. має філософсько-політичний характер, його творчості притаманний яскраво виражений громадянський пафос.

Батьківщина С. — Ірландія. Він народився в Дубліні, його рідні з діда-прадіда були англіканськими священиками. Парафіяльним священиком був і його дід Томас Свіфт, котрий під час англійської революції XVII ст. виступив на захист королівської влади, а потім зазнав за це репресивних утисків (зокрема, нові можновладці реквізували все його майно). Відтак саме тоді члени його численної сім'ї (а у Томаса було тринадцятеро дітей), покинувши місто Ґудріч, роз'їхалися в різні куточки Англії, а деякі з братів (серед них був і батько майбутнього письменника Джонатан) подалися в Ірландію. Тут Джонатан отримав посаду доглядача судових споруд, але помер зовсім молодим, залишивши напризволяще свою сім'ю: маленьку доньку та дружину Ебіґейл, яка саме чекала народження другої дитини. Через сім місяців після смерті батька немовля з'явилося на світ — на честь небіжчика хлопчика назвали Джонатаном. Невдовзі Ебіґейл, залишивши сина під опікою годувальниці, назавжди виїхала до Англії, де оселилася у Лестерширі, у маєтку Фарнхем, що належав родині Темплів.

Джонатан зростав, не знаючи материнського піклування і тепла рідної домівки. Дитячі роки майбутнього письменника минули в сім'ї його дядька Годвіна Свіфта, вельми успішного адвоката, котрий жив у Дубліні. Коли хлопчикові виповнилося 6 років, його віддали на навчання у школу в ірландському місті Кілкенні, а в 14 років він вступив у Триніті-коледж Дублінського університету. Тут С. вивчав теологію, страждав від відчуття сирітства, матеріальної залежності від родичів, від суворої атмосфери коледжу та схоластики, яка панувала у викладанні. Єдиною втіхою для хлопця стали поезія та історія. Захоплення цими дисциплінами відволікало С. від теологічних студій, отож, складати іспити на звання бакалавра йому дозволили лише "з особливої ласки". У 1686 р. він здобув ступінь бакалавра мистецтв. Проте завершити повний курс університетської освіти С. завадили події революції 1688 р. Скинення з престолу короля Якова II викликало хвилю повстань ірландських католиків, котрі стали на захист Стюартів-вигнанців. Чимало англійців були змушені втекти з Ірландії. У 1689 р. залишив Дублін і С. Упродовж деякого часу він жив у Фарнхемі разом із матір'ю, а потім влаштувався на службу до Вільяма Темпла й оселився у його маєтку Мур-Парк. Обов'язки секретаря Темпла С. виконував протягом кількох років (до 1694 р.). Вільям Темпл — колишній політичний діяч, дипломат, який служив при дворі Карла II Стюарта, шанувальник літератури та мистецтва і знаний сучасниками есеїст, високо цінував ґрунтовні знання й ерудицію юного С.

Роки, які Джонатан провів у Мур-Парку, стали важливим періодом у його житті. Тут він розпочав свою поетичну творчість (одна з ранніх од С., написана в дусі Піндара, була опублікована 1682 р. у "Атеніан Меркурі" ("The Athenian Mercury"); тут молодий літератор мав змогу працювати у багатющій бібліотеці Темпла.

1692 р. С. отримав звання магістра мистецтв у Оксфорді; надзвичайно важливою подією у його житті стала зустріч з Естер Джонсон, вітчим якої працював управителем Мур-Парку. Естер була на чотирнадцять років молодшою від С.; у 1689 р., коли їй було вісім років, С. став її вчителем. Згодом Естер Джонсон (С. називав її Стеллою) стала близьким другом і супутницею життя письменника. Листи, які С. надсилав їй з Англії у 1710–1713 рр., склали *"Журнал для Стелли"* ("Journal to Stella") — книгу, що містить чимало цінних фактів про життя письменника та про події суспільно-історичного характеру. На сторінках *"Журналу"* С. згадує багатьох своїх знаменитих сучасників, повідомляє цікаві факти політичного та побутового плану. Зв'язок зі Стеллою тривав аж до її смерті у 1728 р., що, втім, не завадило С. пережити сильне почуття до іншої жінки — доньки багатого дублінського комерсанта Ваномрі, котра померла у 1723 р. Взаємини С. із Ванессою Ваномрі надихнули його на створення поеми *"Каденус і Ванесса"* ("Cadenus and Vanessa"), перший варіант якої датований 1712 р. (опубл. 1726).

На початку 1695 р. С. отримав сан священика англіканської церкви і парафію у Кілруті (Ірландія), розташованому неподалік від Белфаста, що був одним із центрів протестантів, котрі боролися проти англіканства. Опинившись у сфері релігійних чвар, С. задумав памфлет *"Казка діжки"* і працював над цим твором упродовж кількох років. У 1696 р. він знову повернувся у Мур-Парк, де створив сатиру *"Битва книг"*. С. написав цей твір на підтримку Темпла, який вступив у суперечку, яка на той час спалахнула між прибічниками "давніх і нових книг". У цій дискусії Темпл виступив на захист "давніх" і обґрунтовував перевагу античних авторів над сучасними. У Мур-Парку С. залишався до смерті Темпла в 1699 р., а потім переселився в Ірландію, де отримав церковну парафію у Ларакорі (невеличкому селищі у графстві Міт). Протягом наступних років С. часто навідувався в Англію, підтримував товариські стосунки з відомими літераторами та журналістами (Р. Стіл, Дж. Аддісон, А. Поуп, Дж. Арбетнот, Дж. Гей), політичними діячами з табору вігів, а потім (після повалення кабінету вігів) з членами торійського кабінету. Упродовж кількох місяців (1710–1711) він видавав торійський тижневик "Екзамінер" ("Examiner"), зробивши свій внесок у підтримку політичної лінії уряду торі. У Лондоні публікуються памфлети і поетичні твори С., а в 1711 р. вийшли його *"Вибрані твори у прозі та віршах"*. У 1702 р. в дублінському Триніті-коледжі він отримав звання доктора теології. У 1713 р. С. обійняв посаду декана собору Св. Патріка в Дубліні. У 1725 р. він завершив *"Мандри Гуллівера"* і сягнув вершини своєї прижиттєвої літературної слави, видавши цю книгу у 1726 р. 1729 р. С. отримав звання почесного громадянина Дубліна. Вже за життя письменника була здійснена публікація зібрання його творів. Це шеститомне видання надрукував дублінський видавець Фолкнер у 1735–1738 рр.

Останні роки в житті письменника виявилися дуже тяжкими. Смерть Стелли прирекла його на самотність: тільки вона була єдиною дорогою і справді близькою для нього людиною. Участь у політичній боротьбі партій та угруповань не принесла йому ні посад, ані багатства. Дбаючи про інтереси інших, С. ніколи не думав про власну вигоду. Поволі прогресувала важка хвороба. Про її наближення письменник знав, відчуваючи неминучість страждань. Головний біль, який мордував С. протягом усього життя, ставав дедалі частішим і нестерпнішим. Запаморочення призводили до втрати пам'яті. С. розумів, чим це може закінчитися. Біографи письменника відзначають такий факт: якось під час прогулянки з поетом Е. Юнгом С. показав йому на дерево, верхівка якого почала всихати, і зауважив: "Отак і я почну вмирати — з голови". У 1731 р. він написав *"Поему на смерть доктора Свіфта"* ("Verse on the Death of Dr. Swift", опубл. 1739 р.). У 1745 р. письменник помер, заповівши своє майно на спорудження божевільні. С. похований поряд з Естер Джонсон у соборі Св. Патріка. Могильну епітафію він склав задовго до смерті: "Жорстоке обурення не може більше краяти його душу. Йди собі, подорожній, і, якщо можеш, наслідуй ревного поборника мужньої свободи".

Перші памфлети С. *"Битва книг"* ("The Battle of the Books") і *"Казка діжки"* ("A Tale of a Tub") побачили світ у 1704 р. У *"Битві книг"* С. висловив свої погляди на завдання літератури. Обов'язок письменника він вбачав у тому, щоби приносити користь людям і збагачувати їх ідеями. В алегоричній формі ця думка виражена у вставному епізоді про павука та бджолу. Сховавшись у темному куті, павук плете свою павутину, уникаючи денного світла та людей. Натомість бджола розриває павутиння, летить назустріч квітам і людям. Вона збирає солодкий мед, необхідний людям.

С. — майстер алегорії. У своїх памфлетах, — а саме цей жанр став улюбленим жанром письменника, — він використовує алегоричний спосіб зображення, тобто змальовує одне явище в подобі іншого, продовжуючи одну з найважливіших традицій англійського письменництва, започаткованого ще в середньовічній літературі (В. Ленґленд) і розвинутого протягом наступних епох (Дж. Беньян). Образи, які створив С., описані ним дивовижні події, подорожі мають цілком реальне підґрунтя. С. розповідає про

реальне, буденне, використовуючи незвичайні, очуднені форми та образи.

Алегорію як сатиричний прийом письменник застосував і у *"Битві книг"*. Місце дії — бібліотека. Бібліотекар Бентлі, який надає перевагу новим авторам, розкладає їхні твори на найзручніших полицях. Книги стародавніх авторів зчиняють бунт. Починається бій між "давніми" і "новими". "Старі" — Гомер і Піндар, Платон і Арістотель — поводяться гідно і мужньо; "нові" діють хоч із запалом, проте не завше розсудливо. "Давніх" підтримують боги Олімпу, "нових" — богиня Критика, донька Невігластва і Пихи. Поряд із Критикою виступають її діти — Марнославність, Безсоромність, Галасливість, Тупість і Педантизм. Триває бій. Хто переможе? Є підстави вважати, що С. на боці "давніх", але з притаманною йому схильністю до містифікації (це ще не раз виявлятиметься в інших його творах) письменник повідомляє читачам, що закінчення рукопису загубилося, а тому результат битви невідомий.

Загальне визнання приніс С. памфлет *"Казка діжки"* — сатира на тих, хто бере участь у невпинних релігійних чварах. У памфлеті зображені прибічники трьох найпоширеніших в Англії форм християнства — католицизму, лютеранства (англіканська церква) і кальвінізму (пуританство). Вислів "казка діжки" означає "заплутану історію", "теревені", "нісенітницю". Зумисно ускладнена структура твору (кілька передмов, велика кількість відступів на різні теми) дає підстави для такої назви. Сам С. витлумачував назву памфлету таким чином: "Серед моряків існує звичай: зустрівшись із китом, кидати в море порожню діжку, щоб цією забавкою відвернути його увагу від корабля". Розвиваючи цю думку у *"Передмові"* до памфлету, С. зауважує, що корабель можна розглядати як "емблему держави". Зі змісту памфлету стає очевидним, що "діжка", яка повинна відвернути увагу від "корабля-держави", — це релігійні суперечки. Втягуючи народ у ці чвари і таким робом відволікаючи його увагу від нагальніших проблем, держава дбає про власну безпеку.

Ядро памфлету — у притчі про трьох братів, кожен з яких уособлює одну з форм релігії: Петро — католицизм, Мартін — англіканську церкву, Джек — пуританство. Зображення братів має алегоричний характер.

Перед смертю батько (християнство) залишає у спадщину кожному із своїх синів жупан і заповідає дуже охайно носити це вбрання. Батько благає дітей точно дотримуватися його настанови і попереджує, що увесь їхній "майбутній добробут залежить від цього". Протягом перших семи років брати свято виконували батьківський заповіт і були щасливими. Але потім, намагаючись прилучитися до великосвітського життя і здобути прихильність дам — герцогині Корисливості, мадемуазель Честолюбності та графині Пихи, — брати знехтували батьковими напученнями. Він заборонив "додавати до жупанів чи віднімати від них бодай нитку", а брати, щоби не відстати від моди, прикрасили свої жупани аксельбантами.

Відтак Петро оголосив, що оскільки він старший, то саме його слід вважати єдиним батьковим спадкоємцем. Він наказав величати себе "паном Петром", потім — "отцем Петром" і "вельмишановним паном Петром", захопився прибутковими спекуляціями, купував і перепродував земельні ділянки. Славу Петрові принесли його винаходи: радикальний засіб від глистів (відпущення гріхів), облаштування "шептальні" (сповідальні), винайдення "універсального росолу" (святої води). Петро казково розбагатів, але, врешті, з'їхав з глузду. Він почав ходити у трьох високих капелюхах, "нацуплених один на одного" (натяк на папську тіару); коли з ним віталися, простягав ногу для поцілунку (тут С. теж кепкує з католицьких ритуалів). Невдовзі брати посварилися і після "великого розриву" (церковна реформація у XVI ст.) так і не помирилися. Мартін і Джек, які страждали від тиранії Петра, вирішили "реформувати свій одяг за батьківськими настановами". Але якщо Мартін відпоров аксельбанти і торочки, намагаючись не пошкодити жупан, то Джек, "розлютившись і знавіснівши", роздер свій жупан навпіл. Обурення Джека не мало меж, ненависть до Петра душила його, він, як і старший брат, втратив розум. Таким чином, С. нещадно викриває крайнощі пуританства і католицизму. Про лютеранство (Мартін) він пише дещо стриманіше, проте нічого дивного у цьому немає: до поміркованості С. спонукав його сан священика англіканської церкви.

У численних сатиричних відступах С. аналізує інші аспекти життя Англії. У *"Відступі стосовно критиків"* він нищівно характеризував продажних критиків, порівнюючи їх із віслюками. У *"Відступі стосовно походження, корисності та успіхів безумства у людському суспільстві"* С. порівнює усталені у сучасному для нього суспільстві звичаї з порядками, заведеними у божевільні.

Виконуючи обов'язки парафіяльного священика, С. міг на власні очі побачити страждання і кривду ірландського народу. У ситуації національно-визвольного руху ірландців сформувалися і зміцнилися демократичні погляди письменника. Вони виявилися, зокрема, у памфлетах *"Листи сукнаря"* ("The Drapier's Letters", 1724), *"Скромна пропозиція, метою якої є запобігання того, щоб діти злидарів в Ірландії обтяжували своїх батьків чи свою батьківщину, а, навпаки, стали корисними для суспільства"*

("A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to Their Parents, or the Country and for Making Them Beneficial to the Publick", 1729), а також у багатьох інших творах С. *"Листи сукнаря"* написані у зв'язку із запровадженням в Ірландії неповноцінної мідної монети, право на карбування якої придбав англійський купець Вуд, що розбагатів, грабуючи ірландців. Цей конкретний факт став приводом для звинувачення колоніальної політики Англії. Памфлет написаний простою мовою, від імені дублінського гендляра-мануфактурника. Сукнар висловлює інтереси та настрої всієї уярмленої Ірландії. У його листах лунає голос народу. У своїх інвективах і в заклику до дії сукнар виступає як справжній патріот. Його звернення до співвітчизників сповнені громадянського пафосу. Він дорікає ірландцям за інертність, доводить безпідставність зазіхань англійців, пояснює значення подій, що відбуваються в країні, і попереджує про їхні наслідки. У своїх листах сукнар постає людиною мужньою і рішучою, розумною і ущипливою. Завдяки розголосу, якого набув памфлет С., у Вуда відібрали патент на право карбування монети. Декан собору Св. Патріка став героєм Ірландії. У 1726 р., коли С. повертався з Англії, Ірландія зустрічала його перезвою дзвонів. Народ узяв С. під свій захист, вберігаючи його від будь-яких репресій.

Проте тріумфувати і святкувати перемогу особливих підстав не було. Становище Ірландії, по суті, не змінилося. Сатира С. стає дедалі похмурішою. Посилюються гнів, біль душі, іноді навіть відчай. Гротескні образи набувають зловісного характеру. У памфлеті *"Скромна пропозиція стосовно дітей злидарів"* С., використовуючи прийом пародії, удавано незворушним тоном викладає страхітливу за своїм характером "пропозицію": дітей злидарів слід відгодовувати на заріз; таким чином можна подолати злидні. Ця пародія на різноманітні проекти і реформи, які викликають ненависть С. до їхніх ініціаторів і біль за долю бідних людей. Смуток і обурення автора протиставлені прожектуванню "реформатора".

Десять років працював С. над безсмертною книгою *"Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, спершу хірурга, а потім капітана кількох кораблів"* ("Travels into Several Remote Nations of the World in Four Parts by Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Several Ships", 1726). У літературі епохи Просвітництва *"Мандрам Гуллівера"* належить вагоме місце. С. започаткував радикально-демократичну лінію у розвитку просвітницького мистецтва. Він не належав до прибічників компромісу буржуазії та феодальної аристократії, не вірив в успіх буржуазного прогресу і не поділяв оптимізму Аддісона, Стіля та Д. Дефо.

Жанрову природу *"Мандрів Гуллівера"* визначає поєднання специфіки романної і памфлетної форм. Памфлетна основа виявляється у публіцистичності і конкретності викривання, у неприхованій підлеглості всієї структури твору та створених у ньому образів підкреслено тенденційному задумові автора. Але водночас для твору С. характерні особливості романного жанру. Образ Гуллівера, об'єднуючи всі частини твору, стає його центром. У ставленні Гуллівера до навколишнього світу відбуваються певні зміни та перетворення. Можна вести мову про тенденцію до саморозвитку сюжету. *"Мандри Гуллівера"* — це сатиричний філософсько-політичний роман, створений на ранньому етапі просвітницької літератури в Англії, коли жанр роману ще перебував у процесі становлення. Специфічною особливістю свіфтового роману є яскраво виражений публіцистичний складник.

Роман складається з чотирьох частин, у кожній з них розповідається про перебування Гуллівера у тій чи іншій країні (у ліліпутів, велетнів, у Лапуті, в країні гуїгнгнмів). Письменник вибудовує свій твір як роман про подорожі пригодницько-фантастичного характеру, і це робить *"Мандри Гуллівера"* особливо цікавими для дітей. Але кожен епізод роману, попри суто фабульну розважальність, містить і набагато глибший зміст. Подорож Гуллівера — це історія про збагачення уявлень людини про світ. У романі порушена проблема відносності людських знань.

Розповідаючи про Ліліпутію, С. сатирично змальовує сучасну йому Англію. Закони, звичаї і норови Ліліпутії — карикатура на монархічний устрій, парламентські партії, церковні чвари. Імператор чваниться перед своїми підданими вищим зростом. Ця "перевага" дозволяє йому відчувати себе володарем Всесвіту. Головний секретар з таємних справ зізнається Гулліверові, що державний організм Ліліпутії "роз'їдають дві страшні виразки: внутрішні чвари партій і загроза зовнішньої навали могутнього ворога". Згодом Гуллівер дізнається, що прибічники партій, які ворогують між собою (С. має на увазі вігів і торі), відрізняються лише висотою підборів на черевиках. У Ліліпутії вже давно триває розбрат, зумовлений суперечками про те, з якого кінця — тупого чи гострого — слід розбивати яйце. Гуллівер докладно розповідає і про систему призначення на державні посади: кандидатів на відповідальні пости обирають з огляду на їхній хист балансувати на линві та виконувати акробатичні вправи.

У Ліліпутії Гуллівер вражає усіх своїми розмірами і отримує прізвисько "Людина-Гора", а от велетням, мешканцям Бробдінгнегу, він здається "нікчемною комахою". С. зображає Бробдінгнег як ідеальну монархію, а її короля — як освіченого і мудрого монарха, який засуджує

війни і прагне завжди діяти за принципами здорового глузду та високої моральності.

Сатирою на науку, відірвану від життя, є епізод, пов'язаний із перебуванням Гуллівера в Лапуті. Тут він відвідує Велику Академію і стає свідком багатьох наукових "відкриттів": один учений муж уже восьмий рік працює над проектом отримання сонячної енергії з огірків, інший займається перепалюванням криги на порох, третій винайшов спосіб орати землю за допомогою свиней з тим, щоби відмовитися від витрат на придбання плугів, і т.д. Звісно, С. не сумнівався у можливостях людського розуму, у цьому фрагменті він висміював псевдонаукове розумування, що призводить до казуїстично аргументованої глупоти.

В останній частині роману письменник гнівно засуджує нелюдське суспільство, породженням якого є звіроподібні створіння йєху. Тут також відтворена картина життя патріархальної громади добропорядних коней гуїгнгнмів, які протиставлені йєху. Зовнішній вигляд і внутрішня сутність йєху огидні. Ці істоти, схожі водночас і на мавп, і на людей, вирізняються хитрістю, люттю, віроломністю і мстивістю. "Вони дужі і зухвалі, але разом з тим і боягузливі, і це робить їх нахабними, підлими і жорстокими". Вони зажерливі і хтиві, неохайні і потворні, розбишакуваті й аморальні. Понад усе вони цінують кольорові блискучі камінці. За них вони ладні вбити кого завгодно, за право володіти цими камінцями можуть пролити кров.

Повернувшись до Англії, Гуллівер зауважив у своїх співвітчизників риси йєху. Спостереження за потворними виявами людської природи викликають у письменника глибокий песимізм. Протиставляючи йєху та гуїгнгнмів і називаючи останніх "досконалістю природи", С. робить це із сумною посмішкою: він розуміє і притаманну гуїгнгнмам обмеженість, і неможливість відродження патріархальних підвалин життя. Завершуючи *"Мандри Гуллівера"*, письменник розчарувався у своєму колишньому політичному ідеалові — державі, яку очолює освічений гуманний монарх, а йому допомагають порядні і розумні радники. С. з гіркотою зазначав, що й незалежне селянство (йоменрі), яке він вважав найбільш здоровою частиною суспільства, істотно змінилося, деградувало внаслідок процесу втрати землі. Згадаймо епізод з роману, коли, опинившись у країні чарівників, Гуллівер порівнює "англійських поселян старого гарту, які колись славилися простотою звичаїв, їжі та вбрання, чесністю у торгівлі, справжньою волелюбністю, хоробрістю і відданістю батьківщині", із сучасним селянством. Гуллівер зауважує: "Я був прикро вражений, побачивши, як ці вітчизняні чесноти зганьблені внуками, які, продаючи свої голоси під час виборів до парламенту,

набули всіх вад і розбещеності, що їх можна навчитися лише при дворі". С. розчарувався і в освіченому абсолютизмі, і в можливості здійснити суттєві перетворення, спираючись на сили народу. Іронія С. захоплює у сферу свого тяжіння не лише безглуздість недосконалого світу, а й його власні сподівання, які виявляються нездійсненними, утопічними. Саме тому остання частина роману про мандри Гуллівера — це водночас і утопія, і пародія на утопію.

Продовжуючи у *"Мандрах Гуллівера"* та памфлетах традицію реалістичної фантастики епохи Відродження (Ф. Рабле, Еразм Роттердамський), розвиваючи і збагачуючи цю традицію силою своєї сатиричної майстерності, з допомогою якої йому вдавалося робити грандіозні узагальнення, С. створив тексти, на які орієнтувалися сатирики і фантасти XIX–XX ст. (Г. Філдінґ, Т. Дж. Смоллетт, В. Ґодвін, Ч. Діккенс, С. Батлер, Г. Веллс — в Англії, Вольтер, А. Франс — у Франції, М. Салтиков-Щедрін — у Росії).

Українською мовою *"Мандри Гуллівера"* переклав М. Іванов, *"Казку бочки"* — М. Мещеряка.

Тв.: Укр. пер. — Казка бочки. Написана для загального вдосконалення людства. — К., 1958; Мандри Лемюеля Гуллівера. — К., 1976 та ін. вид. *Рос. пер.* — Памфлеты. — Москва, 1955; Дневник для Стеллы. — Москва, 1981; Собр. соч.: В 3 т. — Москва, 2000; Письма. — Москва, 2000.

Літ.: Веселовский А.Н. Джонатан Свифт, жизнь и творчество // Веселовский А.Н. Этюды и характеристики. — Москва, 1907; Вургафт Е. М. Сатир. поэзия Свифта. — Москва, 1948; Гречанюк С. Свіфт: Ерозія утопії чи віри в людину? // Гречанюк С. Вічні книги. — К., 1991; Дубашинский И.А. Памфлеты Свифта. — Рига, 1968; Дубашинский И.А. "Путешествия Гулливера" Джонатана Свифта. — Москва, 1969; Левидов М.Ю. Путешествие в некоторые отдалённые страны, мысли и чувства Джонатана Свифта. — Москва, 1964; Муравьёв В.С. Джонатан Свифт. — Москва, 1968; Муравьёв В. Путешествие с Гулливером. — Москва, 1986; Оруэлл Дж. Политика против л.-ры: Анализ "Путешествий Гулливера" // Оруэлл Дж. Проза отчаяния и надежды. — Ленинград, 1990; Соколянский М.Г. Зап.-евр. роман эпохи Просвещения: Проблемы типологии. — К.–Одесса, 1983; Урнов Д.М. Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. — Москва, 1973; The Art of Jonathan Swift. — London, 1978; Ball J.E. Swift's Verse. — New York, 1970; Carnochan W.B. Lemuel Gulliver's Mirror for Man. — Berkeley–Los Angeles, 1968; Craik H. The Life of Jonathan Swift: In 2 vol. — London, 1969; Ehrenpreis J. Swift: the Man, his Works, and his Age: In 2 vol. — London, 1964; Fabrikant C. Swift's landscape. — Baltimore–London, 1982; Gilbert J.G. Jonathan Swift: Romantic and Cynic Moralist. — Austin–London, 1966; Johnson M. The Sin of Wit: Swift as a Poet. — Ann Arbor, 1966; Rowse A.L. Jonathan Swift: Major Prophet. — London, 1975; Williams K. Jonathan Swift. — London–New York, 1968.

Н. Михальська

СЕЙ СЬОНАГОН (II пол. X — I пол. XI) — японська письменниця.

Роки життя С.С. — авторки одного із найвидатніших творів японської літератури *"Записки у головах"* ("Макура-но сосі", поч. XI ст.) припадають на епоху Хейян (794–1192), епоху "Миру та спокою". Так була названа нова столиця, теперішнє Кіото. Назва столиці відповідала духові епохи. Завдяки мудрій культурній політиці на світанку японської історії з'явився унікальний культурний феномен Хейяна. Культура сконцентрувалася в одному місці при дворі імператора на чолі з давнім впливовим родом Фудзівара, і від цієї межової концентрації — її сила, якої потім вистачило на багато століть. Література, створена в цю епоху, склала класичний період в історії японської культури.

Незважаючи на те, що в епоху Хейян значення китайських культурних традицій було винятково великим, позначалося припинення живого спілкування з Китаєм. У XI ст. була створена перша повноцінна письмова система на основі азбуки кана, що підштовхнуло подальший розвиток японської художньої літератури, у створенні якої в епоху Хейян виняткову роль відіграли автори-жінки, добре знайомі з китайською поетичною культурою, але слабше пов'язані конфуційським літературним каноном. Судячи із *"Записок..."*, чоловіки віддавали перевагу китайському стилю, і вірші писали китайською мовою. Таланом жінок були японські пісні — вака, повісті — моноготарі, щоденники — дзуйхіцу. Вони скористалися цим таланом і створили літературу "жіночого стилю", яка у світовій літературі не має аналогів.

С.С., як і її не менш знаменита попередниця Мурасакі Сікібу, була придворною дамою імператорки (Сей Сьонагон — "камеристка Сей"). Ім'я С.С. не стало б національною гордістю японців, якби вона у своєму творі не втілила японську душу і якби не відобразила дух цієї унікальної епохи.

Увагу С.С. у *"Записках..."* привертають звичайні, здавалось би, речі та явища, проте вона завжди бачить у них нове, несподіване, ніби вперше відкриваючи для себе світ. Самі назви данів (главок) підтверджують це відкриття нового: "Те, що засмучує", "Те, з чого підсміюються", "Те, що набридає", "Те, що дороге як спогад" та ін. Жодна дрібниця не випадає з витонченого сприйняття С.С.: ось "хтось відчинив двері й увійшов, а зачинити за собою навіть не подумав. Яке докучання!" — вигукує вона.

С.С. уміє насолоджуватися найпростішими речами і проявляє водночас тверезу, насмішкувату спостережливість, розмірковуючи про характери та схильності навколишніх, бачить у стосунках між ними те, що приховане від неглибокого погляду, вміє узагальнити свої враження, зробити з них правильні та дотепні висновки.

"Записки..." С.С. мають бездоганну витонченість форми, проте для них характерна рішуча відмова письменниці від звичного для хейянців прагнення шукати у кожній речі її — нехай сумовитий — "чар". Недаремно вона сама говорить наприкінці твору, що "хвалить те, що ганять усі решта, і ганить те, що інші хвалять". І тоді як роман про Гендзі сучасники звеличували, *"Записки..."* піддавалися осуду як твір, який не лише не виховує поетичних почуттів, а, навпаки, привчає бачити зворотний бік речей, який насаджує іронію та скептицизм.

У С.С. відсутнє прагнення змалювати життя свого кола у розмаїтті його зв'язків. Тут особистість стає тим кристалом, через який заломлюється все навколишнє, мірилом речей і звичаїв. Як і будь-яке есе, її *"Записки..."* мало розповідають про самі дії людей, основне місце відведено сприйняттю життя. Звідси — відмова від великої форми, від єдиного сюжету, пов'язаного з течією людських доль, класифікація явищ за враженням автора, емоційна насиченість твору. Цим зумовлена і витонченість сприйняття, що фіксує все, аж до таких деталей, як неприємне відчуття від волосинки пензля, що потрапила у туш для письма.

Незвичною була й сама форма *"Записок..."*, і лише значно пізніше стало зрозуміло, що С.С. була творцем нового жанру в японській літературі — есе, близького до віддавна існуючого у китайській літературі жанру "суйбі" — "услід пензлю". Так само були названі (по-японськи — "дзуйхіцу"), проте лише приблизно у XVII ст., схожі твори і в японській літературі, і перш за все *"Записки..."* С.С.

Тв.: [Сэй Сёнагон. Записки у изголовья] // Японские дзуйхицу. — С.-Петербург, 1998.

Літ.: Горегляд В.Н. Дневники и эссе в япон. л.-ре X–XIII вв. — Москва, 1975; Григорьева Т.П. Вслед за кистью // Японские дзуйхицу. — С.-Петербург, 1998.

Є. Мелетинський



СЕ́ЙФЕРТ, Ярослав (Seifert, Jaroslav — 23.09.1901, Прага — 10.01.1986, там само), чеський поет, лауреат Нобелівської премії 1984 р.

С. народився в одному із робітничих районів Праги — Жижкові. Його батько, за фахом — слюсар, став керівником невеликої крамниці, де торгували бакалією, одягом, ручними виробами і картинами місцевих художників, а матір була домогосподаркою і святобливою католичкою. Змалку майбутній поет розносив

по всій Празі товари, таким чином допомагаючи батькові. Під час Першої світової війни батько С. втратив роботу, через це юнак не зміг закінчити гімназію. Проте вже з дитинства він почав віршувати. Наприкінці Першої світової війни С. розпочав професійну кар'єру журналіста у газеті компартії "Руде право". Працював також у видавництві компартії і в книжковому магазині. Разом із С. Нейманом він видав у 1922 р. збірку вибраних творів революційної поезії "Комуністичні вечори" і з розрахунком на робітничу аудиторію переклав поему О. Блока "Дванадцять". Переклад, за оцінкою самого С., був не дуже вдалим.

З 1920 р. С. увійшов у літературну групу "Деветсил". У 1921 р. вийшла друком перша поетична збірка С. *"Місто в сльозах"* ("Město v slzách"). Основна тема першої збірки — це Прага, але не традиційна Прага величних культурних пам'яток, а Прага робітничих кварталів. Відтак збірка пронизана революційним пафосом, а в аспекті художньої форми вона наближається до "поетистського" стилю. С. намагається опоетизувати "прозу життя", крім усього іншого, звертаючись тут і до релігійної символіки.

З початком 20-х рр. С. все більше захоплювався програмою поетизму, брав активну участь у виданнях "Деветсила", був членом редакцій журналів, пов'язаних із цією групою. Перехід до поетизму намітився у другій збірці С. *"Тільки кохання"* ("Samá láska", 1923). Тут ще звучать заклики до революції, але, по суті, вони зводяться до примітивних вимог соціальної справедливості. У такому самому ключі написана і наступна збірка *"Медовий місяць"* ("Svatebni cesta", 1925). Вона виникла на основі вражень від мандрівки поета у 1923 р. по Франції та Швейцарії, але знайомство із цими країнами майже не відобразилося у віршах. У центрі його уваги — "реквізити" богемного життя Європи — вагони-ресторани, нічні кабаре, розкішні танцівниці, повії тощо. На відміну від В. Незвала, котрий усе ж таки певну увагу приділяв і соціальній проблематиці, тогочасний С. цілковито ігнорував її. Поетистські тенденції С. суттєво послабились у двох його наступних збірках: *"Соловей співає погано"* ("Slavik zpívá špatně", 1926) і *"Поштовий голуб"* (1929). У цих збірках вже звучать соціальні мотиви, відтворені сучасні поетові реалії і спогади про Першу світову війну. Екзотичній атмосфері Парижа з попередньої збірки тут протиставлений тісний зв'язок поета з рідною країною. З кінця 20-х рр. С. все більше розчаровується в комуністичній ідеології і в своїх ідейних уподобаннях починає займати більш демократичні позиції. У 1929 р. він вийшов із комуністичної партії, підписав т. зв. "Маніфест семи" (письменників-комуністів), спрямований проти нового керівництва КПЧ і вступив у соціалдемократичну партію. Відтоді поет у своїй творчості звертається головним чином до оспівування загальнолюдських цінностей буття, пише про кохання та жіночу красу, про дитинство, про життя і смерть:

Не знаєм ми ні дня, ані години...
Отож усіх земних збулася справ
та тітка, що мене любила палко.
Успадкував від неї я годинник,
що менуета грав,
із маятником, схожим на русалку...

Надія є, збережена ще змалку,
годинник, що стара любила панна,
де маятник, що схожий на русалку,
нагадує про час нам невблаганно:

один, два, три, чотири, — і так
до кінця.

(*"Карти й менует"*,
пер. В. Коротича)

Критика підкреслює насамперед пафос акцентованої ліричності у тогочасних віршах С. У 30-х рр. вийшли друком такі його збірки, як *"Яблука із запаски"* ("Jablko z klína", 1933), *"Руки Венери"* ("Ruce Venušiny", 1936), *"Прощання з весною"* (1937).

У період німецької окупації Чехії С. продовжував писати і видавати свої вірші. У цей час вийшли три його збірки *"Прибрана світлом"* ("Světlem oděná", 1940), *"Кам'яний міст"* ("Kamenny most", 1944), *"Череп'яна каска"* ("Přilba hlíny", 1945), у яких поет порушує теми кохання, чеської історії, у прихованій формі засуджує війну, нацизм і цензуру. В останній із згаданих збірок С. оспівав Празьке повстання 1945 р. У повоєнний період в умовах "соціалістичної" Чехії С. намагався уникати у своїй творчості політичних тем. Особливе місце в повоєнній поезії С. займає тема, пов'язана з переосмисленням традицій чеської класики як у літературі, так і в живописі. За мотивами картин і малюнків М. Алеша він створив збірку віршів *"Ішов бідний художник по світу"* (1949), пронизану меланхолійними настроями. Малюнки іншого чеського художника Й. Лади наштовхнули поета на задум циклу віршів, що склав збірку *"Хлопчик і зірки"* (1956). На цю саму чи близьку тематику С. створив у 50-х рр. поему *"Вікторка"* ("Piseň o Viktorce", 1950), а також збірки *"Моцарт у Празі"* ("Mosart v Prage", 1951), *"Прага"* ("Praha", 1958).

У 1956 р. на з'їзді Союзу письменників Чехословаччини С. виступив із критикою комуністів за інститут цензури, на захист свободи творчості. У 1969 р. С. був обраний президентом Союзу письменників Чехословаччини, але через рік через відмову підтримати цензурні обмеження

його звільнили з цієї посади. Відтак С. перестали видавати. У 70-х рр. його твори поширювалися нелегально, у т. зв. "самвидаві". У ці роки в своїй творчості С. знову намагається уникати політики, звертаючись до "вічних" тем.

У 1977 році С. після кількарічної важкої хвороби знову звернувся до політичної діяльності. Як і п'ятсот чеських літераторів, він поставив свій підпис під Хартією прав людини, що засуджувала арешти, проведені серед чеських письменників, і закликала правлячі кола країни дотримуватися конституції і Хельсінських угод. У тому самому році з'явилися перші англійські переклади поезії С. спочатку у Лондоні, а згодом у США. До 1983 р. англійською мовою вийшли три збірки С. *"Лиття дзвонів"* ("Odlévání zvonů", 1967), *"Пам'ятник чумі"* ("Morový sloup", 1967), *"Парасолька з Піккаділлі"* ("Deštnik z Piccadilly", 1979).

У 1984 р. С. була присуджена Нобелівська премія з літератури "за поезію, яка вирізняється свіжістю, чуттєвістю та багатою уявою і свідчить про незалежність духу і різнобічність людини". За станом здоров'я С. не зміг узяти участі у церемонії нагородження, його представляла донька — Яна Сейфертова. У самій Чехії ця подія деякий час замовчувалась, і тільки після гучної кампанії в західній пресі чеський уряд змушений був публічно визнати цей факт.

Помер С. через два роки після отримання нагороди від серцевого нападу.

Українською мовою ряд творів С. переклали П. Тичина, О. Новицький, Г. Кочур, М. Пригара, В. Швець та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Чеська поезія. — К., 1964; [Вірші] // Кочур Г. Третє відлуння. — К., 2000. *Рос. пер.* — Прощание с весной: Избр. лирика. — Москва, 1987.

Літ.: Гаврон Е. "...В моей руке цветок не отцветает" // Ин. л.-ра. — 1988. — № 4; Тарнавський О. Поет Ярослав Сейферт — Нобел. лауреат // Сучасність. — 1985. — № 2; Шерлаимова С.А. Чешская поэзия XX века. 20–30-е годы. — Москва, 1973; Шерлаимова С. Предисловие // Сейферт Я. Прощание с весной: Избр. лирика. — Москва, 1987.

В. Назарець



СЕ́ЛА, Каміло Хосе (Cela, Camilo José — 11.05.1916, Ірія-Флавія — 17.01.2002, Падрон) — іспанський прозаїк, лауреат Нобелівської премії 1989 р.

С. — чи не найсуперечливіша постать іспанської літератури XX ст. "Чимало іспанців стверджує, що видатний письменник відкривав свого рота, щоби говорити лише гидоту. Чого вартують його слова з нагоди його нагородження престижною іспанською премією Сервантеса, про яку літератор сказав, що "вона вкрита гівном". Його особисте життя було і залишається поживою для різноманітних пересудів, які найчастіше характеризують аж ніяк не з найкращого боку великого письменника" (А. Жінгель).

Каміло Хосе Мануель Хуан Рамон Франсіско де Херонімо Села і Трулок народився у селищі Ірія Флавія (муніципалітет Падрон), що у Галісії, в англо-іспанській родині. У 1926 р. сім'я переїхала у Мадрид. С. чотири рази виганяли зі школи. Після її закінчення навчався у Мадридському університеті, спочатку на медичному, потім — на юридичному і філософському факультетах, але у 1936 р., з початком громадянської війни, припинив навчання. Був мобілізований в армію франкістів, але невдовзі після важкого поранення повернувся додому.

Після закінчення війни змінив багато професій: був цензором, актором, журналістом, художником, тореро, обійшов пішки майже всі провінції Іспанії. Уже перший роман С. *"Родина Паскуаля Дуарте"* ("La familia de Pascual Duarte", 1942) спричинив значний резонанс і мав скандальний успіх. Цим романом С. започаткував в іспанській літературі художній напрям "тремендизму" (з ісп. "tremendo" — жахливий, страшний), оскільки, змальовуючи сучасну іспанську дійсність, звертався до її найтемніших і найнепривабливіших сторін, акцентуючи увагу на картинах насилля і атмосфері страху, відчаю, зневіри, ненависті, що їх супроводжувала. Роман побудований у формі передсмертної оповіді селянина Паскуаля Дуарте, засудженого до страти за вбивство поміщика-графа. Паскуаль — не природжений вбивця, навпаки, у ньому розвинуте почуття людяності і милосердя, але, зневірившись у світі, в якому живе, він відповідає на його несправедливість насильством. Сам С. писав про свого героя: "...той, кого зазвичай називають злочинцем, не більш ніж знаряддя злочину; справжній злочинець — це суспільство, яке породжує ці знаряддя, або ж дозволяє їх породжувати". У критиці вже звичним стало зіставлення цього роману С. із романом А. Камю "Чужий", що також вийшов друком у 1942 р.

У "тремендистській" манері написаний і другий роман С. *"Пансіонат"* ("Pabellón de reposo", 1942), у якому письменник змальовує життя хворих на туберкульоз. Топос роману суто екзистенціалістський: ізольований світ пансіонату. Кожен хворий позначений номером кімнати, у якій він живе (моряк № 73, юнак № 14), і думає про смерть. Не меншу літературну славу, ніж перший твір, приніс С. його третій роман *"Вулик"* ("La colmena", 1943), який започаткував ще

один — "об'єктивістський" напрям художнього розвитку іспанської прози — безпристрасне, протокольно-хронікальне відображення дійсності. Події роману відбуваються у Мадриді 1942 р. у невеличкій кав'ярні. В романі діє близько 160 персонажів — відвідувачів кав'ярні доньї Роси. Це власники кав'ярень і підприємці, урядовці і поліцейські, повії і журналісти, робітники і службовці тощо, які загалом представляють усі верстви, строкатий вулик іспанського суспільства, який, на відміну від справжнього, бджолиного вулика, символізує пристосуванське, бездіяльне, позбавлене активної суспільної позиції та високих громадянських ідеалів життя пересічного громадянина Іспанії.

У 1944 р. С. одружився із Росаріо Конде Пікавеа, котра стала йому вірним супутником і особистим секретарем до того моменту, коли у 80-х рр. письменник закохався у журналістку Марину Кастаньо, молодшу від нього на 41 рік. У 1991 р. було зареєстровано шлюб С. із Кастаньо, котра стала після його смерті єдиною спадкоємницею спадку письменника, у заповіті С. не знайшлося місця навіть для його внучки Каміли.

Цілий ряд наступних романів, у яких С. вдається до експериментів з різними художніми стилями та прийомами вітчизняної та іноземної прози (*"Нові пригоди і невдачі Ласарільйо з Тормеса"* — "Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes", 1944; *"Місіс Колдуел розмовляє зі своїм сином"*, 1953; *"Рудоволоса"*, 1955), не стали помітними віхами у його творчості. Значний літературний резонанс і цілу хвилю наслідувань викликала його книга дорожніх нотаток *"Подорож в Алькарію"* ("Viaje a la Alcarria", 1948), у якій в "об'єктивістській" манері С. розповідає про побут та звичаї Іспанії, робить екскурси в її історичне минуле. У 50–60-х рр. С. звернувся й до жанру культурологічного нарису, в якому розмірковує про проблеми історії, мистецтва, мови: *"Євреї, маври і християни"* (1956), *"Перша мандрівка по Андалузії"* (1959), *"Від Леріди по Піренеях"* (1963–1964). З 50–60-х рр. С. паралельно працював у жанрі новелістики, поєднуючи побутовий, натуралістичний первень з елементами умовності та гротеску: *"Галісієць та його квадрілья"* (1951), *"Вітряний млин"* (1956), *"Іспанські історії. Сліпці та дурники"* (1958) та ін. Він є також упорядником словників: "Секретний словник" (1968–1971) і "Еротична енциклопедія" (1976).

С. був членом Іспанської королівської Академії літератури і мови (з 1957 р.), почесним доктором 25 університетів світу, засновником літературного журналу "Папелес до Сон Армаданс", з 1977 р. — сенатором. У 1984 р. він отримав Нобелівську премію з літератури, а в 1987 р. — не менш престижну премію принца Астурійського. Його книги перекладені всіма європейськими мовами.

Українською мовою окремі твори переклали П. Соколовський і А. Собуцький.

Тв.: Укр. пер. — Вулик // Всесвіт. — 1969. — № 2, 3; Вулик. — К., 1979. *Рос. пер.* — Апельсины. Зимние плоды. — Москва, 1965; Семья Паскуаля Дуарте. Улей. — Москва, 1970; Улей. Повести и рассказы. — Москва, 1980; Мой сосед Жоан Миро и др. миниатюры // Ин. л.-ра. — 1990. — № 8; Мазурка для двух покойников. — Москва, 1990.

Літ.: Богомолова Н. Хамило Хосе Села — новый Нобел. лауреат: За и против. Обзор по материалам периодики // Совр. худ. л.-ра за рубежом. — 1990. — № 3; Бочаров А. Разные объективы, единый взгляд // Ин. л.-ра. — 1981. — № 5; Рахманалиев Р. Писатели мира — лауреаты Нобел. премии. — Фрунзе, 1990; Уваров Ю.П. Совр. испан. роман.— Москва, 1968.

В. Назарець



СЕЛІН, Луї Фердинанд (Céline, Louis-Ferdinand; автонім: Детуш, Луї Фердинанд — 27.05.1894, Курбевуа — 1.07.1961, Медон) — французький письменник.

С. — одна із найсуперечливіших постатей у літературі XX ст. Він — герой Першої світової війни та "антигерой" Другої, антикомуніст і безбожник, антисеміт і колабораціоніст, автор блискучих за стилем проникливих романів та одіозних памфлетів, лікар і ув'язнений, бунтар-одинак і останній з "проклятих" письменників Франції, провокатор і естет, геній і лиходій...

Народився С. у передмісті Парижа Курбевуа, деп. Сена. Батько, Фернан Детуш, був чиновником страхової компанії; мати, Маргеріт Детуш, була власницею крамниці жіночої білизни та мережива. У 1897–1899 рр. сім'я кілька разів переїжджала з одного кутка Парижа в інший. У 1900 р. Луї почав навчатися у школі, яку закінчив у 1907 р. Рік він провів у Німеччині, де навчався у пансіонах Д'єпхольца і Карлсруе, а у 1909 р. — у коледжах Англії (у Рочестері та Бродстейрсі). У грудні 1910 р. С. повернувся у Париж. Найнявся учнем до торговця тканинами, працював у паризьких ювелірів. У вересні 1912 р. записався у дванадцятий кірасирський полк, що квартирував у м. Рамбуйє, дослужився до унтер-офіцера (1914 р.), написав *"Нотатки кірасира"*. На початку війни полк перебував у Лотарингії, а потім його перевели у Фландрію. У жовтні 1914 р. С. був поранений у руку, переніс дві операції, його нагородили медаллю і військовим хрестом. У 1915 р. медична комісія визнала його непридатним до військової служби.

С. працював у паспортному відділі Генерального консульства Франції в Лондоні, де одружився із Сюзан Небу, однак французьке консульство цей шлюб не зареєструвало. Через рік С. отримав посаду наглядача за плантаціями у Камеруні. У березні 1917 р. захворів на дизентерію й був відправлений у Францію. По дорозі він написав свій перший художній твір — новелу *"Хвилі"*.

У липні 1919 р. С. у Рені отримав ступінь бакалавра, а через місяць одружився з Едіт Фолле, дочкою професора та майбутнього директора Школи медицини у Рені, куди С. вступив наступного року. У 1924 р. він захистив дисертацію, працював у Комісії з гігієни при Лізі Націй; оселився у Женеві. Упродовж наступних двох років здійснив службові поїздки у США, Африку, країни Європи. Невдовзі він розлучився з Едіт і зійшовся з Елізабет Креґ, котрій він присвятить свій роман *"Подорож на край ночі"*. Працював над п'єсами, статтями, здійснив поїздки у центральноєвропейські країни.

У 1932 р. вийшов друком найвизначніший твір С. — роман *"Подорож на край ночі"*, за який С. отримав премію "Ренодо". Саме із цим романом пов'язана з'ява псевдоніму С. — так звали його бабусю по материнській лінії.

У романі *"Подорож на край ночі"* С. оголосив "апокаліптичний хрестовий похід" проти цінностей гуманізму та демократії, проти "музики оптимізму" як дурману і виправданню насильств над людством. Він зобразив жахливу, справді апокаліптичну картину сучасного йому абсурдного і цинічного світу. Життя у романі — тривала агонія, "дорога гниття", єдиною правдою і реальністю серед фантомів є смерть. Головний герой та оповідач твору — Фердинанд Бардамю, образ автобіографічний, у ньому впізнаються епізоди життя автора упродовж 1913–1932 рр. Саме він подорожує "на край ночі", вивертає світ навиворіт і показує його гниле нутро. Подорож протагоніста здійснюється у чотири етапи. Перший етап — фронт Першої світової, куди він, студент-медик, пішов добровольцем під впливом пропаганди. На війні він переживає жах і злигодні, бачить гори трупів і безглузду бійню, і мріє лише про те, аби потрапити у полон. Тут він зустрічається з іншим французьким солдатом, Леоном Робінзоном, своїм двійником. Бардамю отримує поранення, лікується у Парижі, знайомиться з американкою Лолою і скрипалькою Мюзім. Досвід війни зробив Бардамю переконаним боягузом, і на боягузтві засновані його антимілітаризм та невір'я у майбутнє.

Другий етап подорожі героя — Африка, до берегів якої відпливає він через кілька місяців після звільнення від військової служби. В одній із французьких колоній він сподівається стати на ноги, але дістає враження пекла. Герой дивом порятовується на кораблі, знову зустрічається з Робінзоном, хворіє малярією, і розчаровується як у хижих колонізаторах, так і в покірних тубільцях.

Третій етап — Америка, де Бардамю пробув біля двох років. Спочатку він працює обліковцем бліх у карантинному госпіталі, потім ходить без роботи і без копійки у кишені, звертається за допомогою до своєї колишньої коханки Лоли. Бардамю влаштовується на завод до Г. Форда, однак незабаром облишає і це заняття, познайомившись у будинку розпусти з Моллі, ласкавою і відданою дівчиною, котра допомагає йому матеріально. І в Америці Фердинанд випадково зустрічається з Леоном Робінзоном.

Нарешті, Бардамю повертається на батьківщину, відновлює заняття медициною, складає іспити, одержує диплом і право вести лікарську діяльність. Він відкриває власний лікарський кабінет на околиці Парижа, у Гаренн-Драньє, де живуть представники бідних верств суспільства, декласовані елементи. Згодом він влаштовується асистентом головного лікаря у психіатричну лікарню. У цій частині роману теж діє Робінзон. Колишній невдаха-вбивця, котрий ледь не втратив зір, утік від своєї нареченої Мадлон. Та приїхала за ним у Париж, але їй не вдається домогтися від Робінзона згоди повернутися в Тулузу й одружитися з нею, і вона стріляє в нього впритул із пістолета. Бардамю байдуже тримає помираючого друга за руку, розмірковуючи подумки про самого себе. Виявляється, йому не вистачало того, "що робить людину більшою за її власне життя: любові до чужого життя... Не було в мені людяності".

Роману, що зображує абсурд і хаос життя, світ, який підійшов "до самого краю", відповідає і мова. С. пориває з традиціями класичної літературної французької мови, широко застосовує розмовну "вуличну" мову, арґотизми, неологізми, табуйовану лексику. "Подорож..." вплинула на формування екзистенціалістського типу роману і екзистенціалістського героя, котрий, на думку С., є "молодою людиною без колективної значущості... просто індивідом".

У 1933 р. С. познайомився з Елізабет Поркероль, зв'язок з якою триватиме два роки, і розпочав працювати над своїм другим — і за часом, і за значенням — романом *"Смерть у кредит"* (1936). Матеріал цього твору неприховано автобіографічний. С. відмовляється від вигаданого оповідача, створюючи максимально наближену до автора особу — Фердинанда. Роман присвячений дитячим спогадам і враженням героя. Тут зображено жорстокого батька, хвору на поліомієліт матір, котра працює продавцем, заробляючи й утримуючи сім'ю. Фердинанд залишає

домівку і допомагає здійснити відчайдушні плани винахіднику і повітроплавцю Куртіалю де Перейру. Оповідь у романі максимально наближена до невимушеної розмовної інтонації. Стиль *"Смерті у кредит"* сам автор називав "дірчастим, мереживним", він характерний дискретністю, уривчастістю, недомовленістю оповіді.

У 1935 р. разом із піаністкою Люсьєн Дельфорж письменник подорожує Данією, Німеччиною, Австрією. Наприкінці року він познайомився з танцівницею Люсетт Альмансор, з якою одружився у 1943 р. У травні 1936 р. С. відвідав Англію, а в серпні — СРСР. Приводом для поїздки в Радянський Союз було бажання отримати гроші за російський переклад *"Подорожі на край ночі"* (у 1934 р. його у скороченому вигляді переклала Ельза Тріоле). С. провів у СРСР два місяці, місяць жив у Ленінграді, відвідував театри і музеї. Ось як він описує свої враження після повернення у приватних листах: "Я повернувся з Росії. Який жах! який нікудишній блеф! яка брудна і безглузда історія! Як усе це гротескно, теоретично і злочинно!"; "Все це огидно, страшно, немислимо бридко... Брудно, бідно — огидно. Тюрма. Всюди поліція, бюрократія і страшенний хаос. Все блеф і тиранія". В результаті поїздки С. написав антикомуністичний памфлет *"Mea culpa"* (лат. — "Моя провина"). У ньому він заперечує самі основи комунізму, класовий антагонізм і можливість соціального вдосконалення. На думку автора, причина цього криється у самій людині, "справжнього незнайомця всіх можливих і неможливих суспільств", адже "людина настільки ж людяна, наскільки курка вміє літати". Розумнішими від соціалістів були ієрархи церкви, котрі вважали людину "брудом" і нічого не обіцяли їй, окрім потойбічного спасіння. Того ж року видавництво Деноеля видало *"Mea culpa"* і докторську дисертацію С. *"Життя і творчість Філіппа-Ігнаца Земмельвейса"*, присвячену угорському лікарю-гінекологу XIX ст.

Натомість з позиції анархіста, гнаного буржуазією, публікою, С. перейшов на позицію гонителя. Напередодні війни він почав боротися за мир з парадоксальної позиції — пацифізму, побудованої на расовій теорії. Наступні два роки були ознаменовані скандальними памфлетами *"Дрібниці для погрому"* (1937) і *"Школа трупів"* (1938). Водночас письменник почав співпрацювати з антисемітськими організаціями. У самій назві *"Дрібниці для погрому"* криється випад проти ворогів нацизму. С. писав, що не бажає "воювати за Гітлера", але не бажає воювати і "проти нього, за євреїв". Він звинувачує євреїв у розпалюванні війни, заявляє, що саме євреї "штовхають нас до кулеметів". Памфлет *"Школа трупів"* було піддано переслідуванню. У 1939 р. суд визнав С. й Деноеля винними у наклепі на доктора Руке; обидва памфлети на два місяця були вилучені з продажу як такі, що розпалюють расову ворожнечу.

Із початком Другої світової війни С. хотів добровільно вступити лікарем у французьку армію, однак за станом здоров'я його визнали непридатним для служби. У 1940 р. С. призначили головним лікарем диспансеру в Сартрувілі, після окупації він працював у диспансері Безона. У період окупації С. дав одинадцять інтерв'ю, відправив у паризькі газети та журнали понад тридцять листів. У 1941 р. вийшов друком памфлет *"Переполох"*, який був заборонений у французькій неокупованій зоні. У 1942 р. після повернення з Берліна, куди С. поїхав у складі делегації французьких лікарів, він підписав "Маніфест інтелігенції проти злочинців-англійців".

У березні 1944 р. письменник видав роман *"Маріонетки"* ("Guignol's band"). У червні С. із дружиною залишили Францію, замешкували у Німеччині (Баден-Баден, Кренцлін, Зіґмарінґен). У 1945 р. вони дісталися до Копенгагена, а в той час у звільненій від гітлерівців Франції вже був виписаний ордер на арешт С. Франція звернулася до уряду Данії з проханням про екстрадицію письменника, й у грудні він був заарештований. С. провів у в'язниці півтора року, де написав *"Відповіді на звинувачення"* і *"Феєрію для іншого разу"*. 24 червня 1947 р. С. був звільнений під чесне слово, оселився у будинку свого адвоката в Кларсковгаарді, де написав повість *"Траншея"* ("Casse pipe", 1949). 21 лютого 1950 р. Судова палата Парижа заочно винесла вирок С.: один рік в'язниці, виплата 50 000 франків штрафу, позбавлення прав і конфіскація половини майна. У квітні 1951 р. письменника було амністовано, а в липні він повернувся із дружиною до Франції, оселився у Медоні і невдовзі відкрив приватний медичний кабінет.

В останнє десятиліття свого життя С. видав *"Феєрію для іншого разу"* (1952–1954), романи *"Бесіди з професором Y"* (1954), *"Із замку в замок"* (1956), *"Північ"* ("Nord", 1959). Після смерті С. були опубліковані романи *"Лондонський міст"* ("Guignol's band", II, 1964), *"Ріґодон"* (1969), а також вийшли *"Селінівські зошити"* ("Cahiers Celin", 1976).

Романи *"Із замку в замок"*, *"Північ" та "Ріґодон"* складають т. зв. "воєнну трилогію". У них наявний значний біографічний елемент: утеча з Франції у Німеччину, переїзд у Данію, арешт С., повернення у Францію після амністії. Будь-які зв'язні історії у трилогії відсутні, є лише монолог автора, розгорнутий у три величезні книги. Цей монолог покликаний спростувати претензії на вираження ідей, на зв'язність, на "порядок", якому письменник протиставляє безладдя. Пізні романи С. — політичні памфлети, і, за словами О. Звєрєва, цікавлять "головно як

ілюстрація його ідеологічних пріоритетів і вчинків, що з них випливали". Проте надзвичайно цікавою є позиція оповідача трилогії. Він — зрадник, що носить прізвище автора, до якого наближений і життєвими обставинами, і способом думок. Він розуміє свою приреченість, втікає, і вся оповідь розгортається у трилогії навколо теми втечі, яка, у свою чергу, породжує тему "сакрального" кордону. Те, що твір написано з позиції приреченого зрадника на тлі агонії гітлерівської Німеччини межі 1944–1945 рр., обумовлює основну тональність книги: відчай та історичний песимізм. Проте нерідко відчай обривається сміхом — гірким сміхом людини, котра побачила убозтво нацистської пропаганди, ідеї "нової Європи".

Українською мовою роман С. *"Подорож на край ночі"* переклав П. Таращук.

Тв.: *Укр. пер.* — Mea Culpa // Всесвіт. — 1999. — № 11–12; Подорож на край ночі. — К., 2000, К.–Харків, 2001. *Рос. пер.* — Путешествие на край ночи. — Кишинев, 1995; Guignol's Band, или Паяцы 1. Защитительная записка. Интервью разных лет // Ин. л.-ра. — 2001. — № 9; Феерия для другого раза I. Феерия для другого раза II (Норманс). Бойня. — Харьков, 2003.

Літ.: Ерофеев В. Путешествие Селина на край ночи // Селин Л.Ф. Путешествие на край ночи. — Кишинев, 1995; Луи-Фердинанд Селин: Лит. гид (Зверев А. "Всем я поперек горла...". Клод Бонфуа. Л.-Ф. Селин рассказывает о своей юности. Фредерик Виту. Жизнь Селина) // Ин. л.-ра. — 2001. — № 9; Шкунаева И. Д. Совр. франц. л.-ра. — Москва, 1961.

Є. Васильєв



СЕ́ЛІНДЖЕР, Джером Девід (Salinger, Jerome David — нар. 1.01.1919, Нью-Йорк) — американський прозаїк.

С. народився у заможній сім'ї. Його батько, Сол Селінджер, торгував сирами і вуджениною. С. змінив кілька навчальних закладів, проте закінчив тільки військову школу у Веллі-Фордж (Пенсильванія). Це сталося в 1936 р. Навчався у Нью-Йоркському та Колумбійському університетах. Після закінчення військової школи батько, який сподівався, що С. успадкує його справу, узяв сина з собою у подорож до Європи. Культурна програма цієї мандрівки невимушено поєднувалася з процесом вивчення виробництва знаменитих сортів ковбас. Але, повернувшись у США, С. не похитнувся у своїй давній мрії про літературну діяльність. Готуючись до неї, С. відвідував лекції в Урсинус-коледжі (Пенсильванія). Саме на той час припадає його перша публікація — фейлетон у тижневику "Урсинус віклі". Невдовзі з'явилися публікації у журналах "Сторі", "Кольєрс", "Есквайр", "Сетедей івнінґ пост".

Перше оповідання С. — *"Молодь"* ("Young Folks") було опубліковане у 1940 р. в журналі "Сторі". Цей період творчості С. позначений пошуками своєї теми, свого стилю. Оповідання цього періоду дуже сентиментальні та багатозначні, С. ніколи не перевидавав їх. Надалі С. публікувався переважно в журналі інтелектуальної еліти "Нью-Йоркер", де з'явилася новела *"Заворушення на Медісон-авеню"* ("Slight Rebellion of Madison"), яка згодом стала одним із розділів його єдиного роману *"Ловець у житі"* ("The Catcher in the Rye", 1951, укр. пер. *"Над прірвою у житі"*).

У 1942 р. С. був мобілізований до армії. У 1944 р. він, сержант американської армії, брав участь у десанті союзних військ у Нормандії. Війну С. закінчив співробітником американської розвідки у Баварії. Після війни він деякий час жив у батьків на Парк-авеню в Нью-Йорку, а вечорами приходив у Ґрінвіч-вілідж послухати гамірні інтелектуальні суперечки і вчені розмови, які, втім, невдовзі набридли йому. Саме тоді народився його афоризм: "Найгірший ворог письменника — інший письменник". У цей час С. працював над романом *"Над прірвою у житі"*, який він писав, за його власним зізнанням, майже десять років, в тому числі й під час війни, коли він навіть у армійському джипі не розлучався з друкарською машинкою. Щоб закінчити роботу над романом, С. винайняв кімнату в одному з віддалених кварталів і усамітнився там, повністю присвятивши себе творчості. Опублікований у 1951 р. роман *"Над прірвою у житі"*, який захоплено зустрів якнайширший читацький загал, приніс С. неймовірну популярність спочатку в США, а потім і в цілому світі. Роман також виявився дуже успішним з комерційного погляду. Це невдовзі дозволило С. купити велику земельну ділянку (90 акрів) з будинком на березі річки, неподалік від містечка Корніш (Нью-Ґемпшир), де він і досі живе самітником, самостійно ведучи нехитре домашнє господарство: пиляє дрова, носить воду, продовжуючи також працювати над своїми новими творами. У 1955 р. С. одружився із Клер Дуглас, студенткою Редкліфського коледжу, надалі залишаючись недосяжним для обивательської цікавості.

До 1965 р. С., крім роману *"Над прірвою у житі"*, видав 30 новел (частину з яких він відібрав для опублікованої у 1953 р. книги *"Дев'ять оповідань"* ("Nine Stories"), повісті: *"Вище крокви, теслі"* ("Raise High the Roof Beam, Carpenters", 1955), *"Сімор: Інтродукція"* ("Seymour: An Introduction", 1959), *"Френні"* ("Franny", 1961), *"Зуї"* ("Zooey", 1961), *"Гепворт 16, 1924"* ("Hapworth 16, 1924", 1965). *"Френні"* та *"Зуї"*

у 1961 р. С. об'єднав в одну книгу *"Френні та Зуї"* ("Franny and Zooey"). У критичній літературі ці повісті зазвичай називають повістями про Ґлассів або циклом про Ґлассів. С. йшов до нього поступово. Підвищений інтерес С. до проблем сім'ї, родинних зв'язків виразно помітний уже в ранніх оповіданнях, де на передньому плані перебувають дві родини — Ґледволи і Колфілди (*"Брати Варіоні"* — "The Varioni Brothers", *"Юнак у Франції"* — "A Boy in France" та ін.). Потім С. зосереджує увагу на юному Холдені Колфілді (оповідання *"Я божевільний"* — "I'm Crazy", 1945). Саме він з плином часу стає центральним персонажем найвідомішого твору письменника — роману *"Над прірвою у житі"*, що відкидав конформістське "єдиномислієе" та споживацький спосіб життя. Підліток Холден Колфілд, виключений за академічну неуспішність зі школи Пенсі, де він страждав від духовної самотності, втікає у Нью-Йорк, тиняється містом, не в змозі прийняти яке-небудь рішення і складаючи неймовірні плани на майбутнє. Холден гостро відчуває невідповідність між бажаним і дійсним у школі, в родинних стосунках; у суспільстві — в усьому тому, що називається "світом дорослих". Головним звинуваченням, яке Холден висуває цьому світові, є звинувачення у фальші, свідомій облудності. Свобода не є для Холдена самоціллю. Суспільство видається йому ворожим, тому що не дозволяє робити добрі, безкорисливі вчинки. Неспроможність примирити бажане та дійсне викликає у Холдена сум'яття. У романі С. відкрито піддав сумніву "американський" шлях, "американський" спосіб життя. Читачі захоплювалися неповторним стилем холденівського монологу, який є сумішшю відчаю і блазнювання. Герой С. протиставляє себе суспільству. Його заперечення звучить переконливіше, ніж ствердження. Проте він не прагне змінити це суспільство, він лише шукає притулку, де б можна було від нього сховатися. С. не пояснює поведінки підлітка, свого героя, але говорить від його імені, поділяючи, ймовірно, і його несприйняття цього суспільства.

С. зарекомендував себе як справжній майстер деталі, яка займає у нього дуже важливе місце. Його цікавлять певний жест, вираз обличчя, голос. Він досліджує найменший порух душі. Стиль С., попри свою простоту, є цілком оригінальним, і всі спроби дослідників віднайти для нього якісь літературні паралелі виявилися марними. У Холдена немає власного позитивного світогляду, він майже нічого не може протиставити фальшивим ідеалам суспільства. Страждаючи від огиди до нього, він прагне, намагається добутися до певної споконвічної чистоти, первісного "невідання", знаходячи його у своїй сестричці Фібі.

Кращі новели С. увійшли до збірки *"Дев'ять оповідань"*. У новелі *"Найкращий день для рибки-бананки"* ("A Perfect Day for Banana-Fish") вперше виникає тема сім'ї Ґлассів. Ґласси — велика та дружна родина, спільнота дуже чутливих, тонко організованих людей. За своєю природою вони — художники, одвіку приречені незатишно почуватися у прагматичному американському суспільстві. Лес і Бессі Ґласси — актори, батьки сімох дітей: Сімора (нар. 1917), філолога, філософа і поета, котрий вкоротив собі віку в 1948 р.; Обадії (Бадді, нар. 1919 р.), письменника, "літописця" сім'ї, котрого С. якось назвав своїм alter ego; доньки Беатріс (Бу-Бу), яка в майбутньому стала матір'ю родини; близнюків Вокера (католицького священика) та Волта — "найбезтурботнішого" серед дітей, що загинув у Японії 1945 р.; Зекері (Зуї, нар. 1929 р.), талановитого актора, і Френсіс (Френні, нар. 1934), яка у 1954 р. є студенткою коледжу. Всі вони по черзі з 1927 р. упродовж 18 років виступали у програмі "Кмітливі хлоп'ята", заробляючи таким чином кошти на своє навчання.

Сімор Ґласс — ідеал, недосяжна мрія С. Сімор приречений на загибель роздвоєністю свого існування. За своїм духом і світоглядом він цілковито чужий для світу, який його оточує, він водночас уникає його і прагне зблизитися з ним, у якомусь сенсі навіть злитися в єдине ціле. В оповіданні *"Найкращий день для рибки-бананки"* описується останній день життя Сімора, який не може далі витримувати нестерпного духовного напруження — жити з коханою, але зовсім чужою йому людиною, його дружиною Мюріел, котра уособлює той світ, з яким намагається, але не може злитися Сімор. Характер Сімора і його духовна сутність набувають виразності і багатовимірності у повісті *"Вище крокви, теслі"*. Сюжет повісті складають перипетії одруження Сімора та Мюріел. Композиція збалансована протиставленням витонченого духовного світу Сімора, позбавленого корисливості та егоїзму, і раціонально-банального табору нареченої, у якому всі завжди мають тверду, усталену думку з будь-якого приводу. У кожного є свій водій і психоаналітик. До будь-якого незвичного судження тут ставляться з упередженою ворожістю. С. запевняє, що Сімор — поет від Бога, і хоча ми безпосередньо знайомимося лише з одним його дитячим віршем — жартом про Кітса, у нас немає сумніву у глибині та силі його таланту, оскільки непідробний ліричний струмінь пронизує щоденникові записи Сімора, цей струмінь проходить і через спогади про нього братів та сестер. Для Ґлассів Сімор є втіленням усього найкращого, що є в людині, — духовної краси, розуму, терпимості й чистоти помислів.

У повісті *"Сімор: інтродукція"* С. вустами Бадді подає фізичний і духовний портрет Сімора

як людини, обдарованої саме цими властивостями. У повісті *"Зуї"* наводиться притча Сімора про Христа, у якій йдеться про те, що Ісус живе навіть у найжалюгіднішому серед людей. Молодша сестра Сімора Френні, героїня одноіменної повісті, у багатьох рисах повторює долю брата: надзвичайно одухотворена і вразлива, вона вступає у чужий їй світ, втілений в образі прилизаного гарвардського студента Лейна Кутелла. Френні марно намагається відкрити йому очі на нікчемність і марнотність навколишнього життя. Повість *"Зуї"* є продовженням повісті *"Френні"*, події у ній відбуваються через дві доби після зустрічі Френні та Лейна. Розмові Зуї та Френні передує лист брата Бадді, який після смерті Сімора став духовним опікуном молодших. Головна думка листа — людина сама визначає свій життєвий шлях, але, визначивши його, повинна робити свою справу самовіддано і чесно, а головне — любити її.

В останній повісті С. *"Гепворт 16, 1924"*, де семирічний Сімор у листі з дитячого табору передбачає, що помре невдовзі після досягнення тридцятирічного віку, С. вустами малого Сімора висловлює свої уявлення про ідеальну людину. С. вірить у силу та можливості людини і вважає, що вона, йдучи шляхом "природності та простоти", пізнаючи світ не раціонально, не частинами, а безпосередньо, органічно і цілісно, здатна духовно переродитися. Такого ж листа міг написати і десятирічний герой оповідання *"Тедді"*. Тедді — розумний, йому чужі злість, заздрість і корисливість. На його глибоке переконання, врятувати людство може тільки єднання людей, перемога над егоїзмом і бездуховністю.

Цикл про Ґлассів — важлива частина творчості С., який намагається запропонувати свій ідеал і концепцію гармонійної людини, спираючись на духовну спадщину ранніх християнських філософів і богословів, на досвід філософської літератури Стародавнього Сходу.

З 1965 р., після виходу в світ повісті *"Гепворт 16, 1924"*, С. не опублікував ані рядка. В інтерв'ю газеті "Нью-Йорк таймс", яке С. дав у 1974 р., письменник так пояснив причину свого тривалого мовчання: "Не публікуєш — і на душі спокій. Мир і благодать. А опублікуєш що-небудь — і прощавай, спокій!" Зараз С., як і колись, живе з дружиною та дітьми в Корніші. Більшу частину часу він проводить у своїй бібліотеці, розташованій в окремій, оточеній садом, споруді. Рідні та близькі старанно оберігають його від зазіхань журналістів і пустої цікавості сторонніх. Востаннє С. з'явився перед ширшою публікою наприкінці 80-х рр., коли в американських судах відбулося кілька слухань з розгляду незвичайної літературно-юридичної справи. Шотландець Іен Гемілтон, працюючи над книгою про С., використав його листи до третіх осіб, не отримавши на те дозволу від самого письменника. Власне, саме це й викликало рішучий протест С. Книга Гемілтона побачила світ лише через два роки у значно зміненому вигляді. А втім, незважаючи на своє мовчання, С. і досі залишається одним із найпопулярніших письменників, його книги постійно перевидаються величезними накладами.

Українською мовою твори С. перекладали О. Логвиненко, О. Терех, Ю. Покальчук, Д. Кузьменко, О. Сенюк та ін.

Тв.: Укр. пер. — Над прірвою у житті. — К., 1985 та ін. вид.; Найкращий день для бананової рибки // Світовид. — 1991. — № 1. *Рос. пер.* — Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. — Москва, 1991; Соч.: В 2 т. — Харьков, 1997; Над пропастью во ржи. — С.-Петербург, 2003; И эти губы, и глаза зелёные: Рассказы, повести, роман. — С.-Петербург, 2003.

Літ.: Анастасьев Н. Миры Джерома Сэлинджера // Молодая гвардия. — 1965. — № 2; Борисенко А. О Сэлинджере, "с любовью и всякой мерзостью" // Ин. л.-ра. — 2001. — № 10; Галинська І. Дивний світ героїв Селінджера // Всесвіт. — 1967. — № 8; Галинская И.Л. Филос. и эстет. основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. — Москва, 1975; Галинская И.Л. Загадки известных книг. — Москва, 1986; Завадская Е. Что Сэлинджер ищет в "дзэн"? // Историко-филол. исследования. — Москва, 1967; Зверев А. М. Сэлинджер: Тоска по неподдельности // Сэлинджер Дж.Д. Соч.: В 2 т. — Харьков, 1997. — Т. 2; Кириченко Н.Ю. Культурная семантика "Саги о Гласах" Сэлинджера // Вторые культурол. чтения. — Москва, 1997; Морозова Т.Л. Образ молодого американца в л.-ре США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк). — Москва, 1969; Оленєва В. Два світи Дж. Селінджера // Дніпро. — 1968. — № 12; Хегер Л. Неизвестный Сэлинджер // Лит. газета. — 1999. — № 41; Чугунова Н. А. К. Маккалерс и Дж. Сэлинджер // Нац. специфика произв. зар. л.-ры XIX–XX вв. — Иваново, 1999; Чугунова Н.А., Полушенкова М.Ю. Т. Капоте и Дж. Сэлинджер // Нац. специфика произведений зар. л.-ры XIX–XX вв. — Иваново, 1999; Шенкман Я. Выбор: Отказ от выбора // Ин. л.-ра. — 1998. — № 8; Ястребов А. Л. К вопросу о типологии молодого героя в амер. повести 50-х гг. XX века: (На материале повестей Дж. Сэлинджера и Т. Капоте) // Лит. связи и традиции в творч. писателей Зап. Европы и Америки XIX–XX вв. — Горький, 1990; Шиткина Н.Л. Поэтика Сэлинджера. — Москва, 2002; French W. J.D. Salinger. — New York, 1963; Grunwald H.A. Salinger. A Critical and Personal Portrait. — New York, 1962.

А. Мешков



СЕ́НДБЕРҐ, Карл (Sandburg, Carl — 6.01.1878, Гейсберґ, Іллінойс — 22.07.1967, Флет-Рок, Півн. Кароліна) — американський поет.

Народившись у сім'ї шведських робітників-іммігрантів, які майже не говорили англійською, С.

рано розпочав самостійне життя: працював на фабриці, був візником молочного фургона, прислужником у перукарні, в пошуках роботи поневірявся на Далекому Заході, брав участь в іспано-американській війні 1898 р. Після демобілізації вступив у Ломбард-коледж у Гейсберзі, але не закінчив його. Прогалини в освіті заповнював, інтенсивно займаючись математикою, філософією та літературою. На початку століття захопився ідеями соціалізму.

Як поет, С. дебютував у 10-х рр. в авангардистському журналі "Поетрі", і його перші поеми свідчили про близькість до імажизму. Поета хвалив Езра Паунд, який знайшов у С. ознаки сучасного стилю. Проте захоплення лабораторною поезією не тривало у С. надто довго. Його поетичний талант полягав у тому, що він відчував музику та поезію навколишнього світу. С. завжди вважав, що покладати надії слід на тих, "хто змінює світ, який опирається змінам". Під час юнацьких мандрів він дослухався до розмов, запам'ятовував пісні, які співали у народі. Його муза живилася стихією народної мови і відгукувалася на ритми багатогранного і динамічного американського життя початку століття. У 1915 р. С. написав вірш *"Вибір"* ("The Choice"), у якому сформулював своє творче кредо й окреслив коло тем та образів, яким залишився вірним протягом усього життя. Трудова Америка з її "ярмом непосильної праці, невтомною боротьбою" стала і предметом, і джерелом творчості поета.

Поезія С. — це поезія індустріальної епохи в її трагічних контрастах: злиднів і багатства, творчої праці і моральної розбещеності, великих можливостей і руйнівних війн. Вона міцно закорінена у реальності, чи то у неозорих преріях, а чи у нетрях величезного капіталістичного міста. Вона приголомшує і зачаровує, як це було у його першому поетичному збірнику *"Вірші про Чикаго"* ("Chicago Poems", 1916). Образ "плечистого міста-гіганта" поставав з мозаїки вуличних сценок, описів банкірських контор, міських нетрищ, портретів фабричних робітників, біржових ділків. С. відроджував традицію вітменівського верлібру, який адресувався не обранцям, а мільйонам. Вільний вірш С. межує з прозою. Іноді в його рядках вчувається ритмічне повторення, частіше ж ритм переходить у прозовий, і тоді поет оформляє вірш у вигляді короткого прозового абзацу. Яскрава публіцистичність віршів С. нерідко ставала підставою для критичних звинувачень у репортажності стилю та фотографічності образів. Проте глибоке відчуття причетності до всього, що відбувається, свідчить про справді ліричну візію світу поетом.

У 20–30-х рр. С. співпрацював у лівих виданнях "Мессіз", "Ліберейтор", "Нью-Мессіз". Радикальні суспільні настрої поета виявилися у збірках *"Лущильники кукурудзи"* ("Comhuskers", 1918), *"Дим і сталь"* ("Smoke and Steel", 1920), *"Брили спаленого сонцем Заходу"* ("Slabs of the Sunburnt West", 1922). Провідна поетична тема С. — праця як основа людського буття — набуває тут яскраво вираженого соціального аспекту. Образ людини-трудівника, творця доповнюється портретами бунтівників, керівників робітничих страйків, героїв минулого — Б. Франкліна, Т. Джеферсона, котрі повстали проти поневолення та пригноблення особистості. У віршах цих літ С. тяжіє до фольклорних метафор та афоризмів як виразу колективної народної мудрості, у яку вірив поет. Водночас у його поезії вдосталь образів попелу, туману, таїни, як, наприклад, у збірці *"Доброго ранку, Америко"* ("Good Morning, America", 1928). Починають домінувати мінорні тони, гіркота, невеселі роздуми про тих, "хто помирав голодним, плачучи над своїми дітьми". Але якщо в епоху економічного буму та галасливо рекламованого "просперіті" С. був сповнений сумнівів, то у розпал "червоного десятиріччя" він висловив непохитну віру в народ, створивши книгу *"Народе, так!"* ("The People, Yes", 1936). У непростій за жанровим складом книзі, де є і звичні для поета образи простих трудівників, і мотиви героїчної загибелі за народ, і зібрання фольклорних афоризмів про справедливість, багатство, війну, де чутно голоси народу та його героїв, провідною стає тема народу-творця, що всупереч магнатам, багатіям і диктаторам будує новий світ. Народ — це "коріння землі", невичерпне і незнищенне:

Складіть горби високі з тіл під Ватерлоо
 та Аустерліцом.
Зарийте в землю їх, і я візьмусь за діло.
 Я — трава,
 я все покриваю.

А чи складіть їх високо у Ґеттісберзі,
Складіть їх високо під Іпром і Верденом,
Зарийте в землю — я візьмусь за діло.

Два роки, десять років —
 і от кондуктора пасажири питають:
— Що це за місце?
— Де ми перебуваємо?
 Я — трава.
 Своє роблю я діло.
 (*"Трава"*, пер. Є. Крижевича)

Поет постійно подумки звертається до минувшини своєї країни, до тих періодів у її історії, які з найбільшою силою виявили героїзм, стійкість, силу і мудрість народу, висуваючи з його лав справжніх героїв. Найчастіше у віршах та поемах С. з'являється постать великого американського демократа А. Лінкольна, якому

присвячена поема, що увійшла до збірки *"Народе, так!"*, і шеститомна біографія, над якою С. працював упродовж двадцяти років. Образ державного діяча, людини з народу, письменник вимальовує з усіма його суперечностями, з великою правдивістю та художньою виразністю. Лінкольн символізує демократичні сподівання народу. Загибель президента викликає не тільки гірку скорботу, а й невтомне прагнення остаточно втілити його пристрасну мрію побачити Америку справді вільною. Епопея про А. Лінкольна у 1940 р. здобула Пулітцерівську премію.

40-і та 50-і рр. позначені тривалою духовною і творчою кризою. І хоча час від часу в періодиці з'являлися поетичні твори С., зокрема вірші, у яких поет прославляв бійців антифашистського підпілля, проте загалом ці роки так і залишилися кризовими у творчості митця. Лише в останній своїй книзі *"Мед і сіль"* ("Honey and Salt", 1963) С. продемонстрував характерну для себе пластичність образів: глибоку символіку і проникливість поетичної думки.

С. ніколи не зраджував своїх демократичних устремлінь, звідси його пильний інтерес до народної творчості. Він видавав збірники зібраних ним балад та пісень, а також виконував їх на естраді ("The American Sandbag", 1950).

С. двічі побував у Москві (у 1959 та 1962 рр.), а В. Маяковський, який познайомився з ним у Чикаго під час своєї подорожі у США, влучно визначив сутність творчості С., назвавши його "великим індустріальним поетом Америки".

Українською мовою окремі вірші С. переклали Є.Крижевич і В. Коротич.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1966. — № 8; [Вірші] // Поклик. — К., 1984. *Рос. пер.* — Стихи разных лет. — Москва, 1959; Линкольн. — Москва, 1961; Избранное. — Москва, 1981.

Літ.: Кашкин И. А. Для читателя-современника. — Москва, 1968; Golden H. Carl Sandburg. — Greenwich, 1962; Callahan N. Carl Sandburg, Lincoln of Our Literature. A Biography. — New York, 1970.

М. Бронич



СЕ́НЕКА, Луцій Анней (Seneca, Lucius Annaeus — бл. 4 р. до н.е., Кордуба (Кордова), Іспанія — 65 р., Рим) — римський філософ і письменник.

С. народився в іспанському місті Кордуба (сучасне Кордова) у старовинній родині вершників. Його батько, Сенека Старший, був досить відомим літератором, прищепив синові любов до філософії. Луцію особливо подобалося піфагорійське вчення (певний час був навіть вегетаріанцем), захоплювався він також епікурейством і філософією Платона. С. здійснив подорож у Єгипет, а після повернення почав адвокатську діяльність, згодом увійшов у сенат. Блискучі виступи С. викликали спробу заздрісного Калігули розправитися з ним. Дивом урятувавшись, усе ж потрапив на заслання на о. Корсика. Отже, придворні інтриги не обминули його, до того ж, набув розголосу зв'язок С. із сестрою Калігули — Юлією Лівіллою.

Сім років заслання перетворили С. на розчарованого в державній політиці філософа, котрий мріяв лише про самітність. Проте подальші події повернули його до реальності. Була вбита Мессаліна, перша дружина Клавдія, її місце заступила Агрипіна, сестра Лівілли та мати Нерона, майбутнього імператора. Вона запросила С. бути наставником її 11-річного сина. Через п'ять років Агриппіна отруїла Клавдія, і до влади прийшов Нерон. На цей час погляди С. розійшлися з мораллю імператорського двору. Але практично разом зі своїм другом, преторіанцем Бурром, він став керівником Імперії. Імператор нагородив його величезними багатствами та почестями. Діяльність С. на певний час послабила деспотію режиму. У трактаті *"Про милосердя"* він малює образ ідеального монарха, який у своєму правлінні поєднує м'якість і суворість.

Проте консульство С. (56 р.), зростання його казкових багатств (сягали 300 мільйонів сестерціїв), обвинувачення у лихварських операціях і присвоєнні конфіскованих у патриціїв коштів, активна участь у придворних інтригах і сприяння аморальним схильностям самого Нерона, зокрема послання С. сенату з виправданням убивства Агриппіни сином-імператором (59 р.), викликали дедалі сильніше обурення як патриціату, так і вершників. Водночас вплив С. на Нерона зменшився, а після отруєння Бурра (62 р.) взагалі зійшов нанівець.

С. спробував піти у відставку та повернути Неронові всі подаровані багатства, але отримав відмову. І все ж письменникові вдалося усамітнитися і відійти від державних справ. За останні роки він написав кілька трактатів (*"Про блаженне життя", "Про спокій душі", "Про швидкоплинність життя", "Про благодіяння"*), а також велику книгу *"Моральні листи до Луцілія"* ("Epistolae ad Lucilium"), у якій підсумував прожите життя і розгорнув найголовніші принципи стоїчної філософії. Розуміючи нездійсненність своїх ідеалів в умовах імператорського Риму, розчарований С. шукав нових шляхів і впритул підійшов до деяких постулатів блаженного Августина.

Для Нерона він перетворився у постійний живий докір, втіливши собою певну норму поведінки, якої розбещений і жорстокий за натурою імператор дотримуватися не міг. Скориставшись безперспективною змовою Пісонів і напевне знаючи, що С. був до неї непричетний,

Нерон усе ж обвинуватив філософа у зраді і наказав самому обрати форму смерті. Письменник-філософ, котрий виправдовував самогубство в разі втрати людиною моральних основ або свободи, розрізав собі вени разом із дружиною Помпеєю Пауліною. Утім, її за наказом імператора врятували.

Світогляд С. значною мірою зумовлений тією неспокійною епохою, за якої йому довелося жити. Певною послідовністю та системністю його погляди не вирізнялися. Обґрунтовуючи філософію стоїків, він звертав головну увагу не на теоретичний, а на практичний аспект учення. Але насправді воно так і лишилося умоглядним. Першочерговим завданням мислителя С. вважав навчання людей основних правил життя і при потребі — гідного прийняття смерті. Низку положень він запозичив із філософії Епікура, зокрема ідею про необхідність цілковитого примирення з долею з огляду на її абсолютну залежність від навколишнього світу, змінити який людині не дано. Звідси — заклик до усамітнення та занурення у сферу суто інтимного життя.

Римські патриції не мали сил опиратися політиці імператора, і С. підказав їм інший шлях — шлях внутрішнього вдосконалення, в результаті якого можна знайти в собі нові сили для пасивної опозиції деспотії. Проте всі ці настанови С. мали суто теоретичний характер, і практика його особистого життя розходилася з ними і часто їм суперечила. Так, він засуджував прагнення людини до влади і пропонував їй шукати розради в особистому житті, але сам був при цій владі, часом навіть як неофіційний її проводар, а відмовився од неї лише перед лицем смертельної небезпеки. Суперечливим є і ставлення С. до багатства, від якого він не відмовляється, але готує себе до його втрати, щоб уникнути страждань від цього. Засуджуючи бажання досягти збагачення, він сам нагромаджував величезні кошти. Мудрець "не любить багатства, але вважає за краще його мати. Не віддає йому своєї душі, але приймає його в дім. Має його, але не перетворюється на його раба" (тут і далі пер. Н. Пащенко).

С. проповідує і рівність між людьми: "Вони — раби. Ні, люди! Вони — раби. Ні, товариші по рабству! Вони — раби. Ні, скромні люди" (*"Моральні листи до Луцілія"*, 47, 1). Проте ця сентенція, як і загалом творчість філософа, адресована винятково аристократії. С. — прихильник компромісів, і він доводить це на власному досвіді. Людина, на його думку, завжди має враховувати зовнішні обставини і діяти відповідно до них, керуючись водночас метою досягнення душевного спокою і власним сумлінням. Людина має служити суспільству, але може відмовитися від цього обов'язку у випадку, якщо зовнішні умови цьому перешкоджають. Людина повинна вчитися в природи, яка виховує в ній інстинкти як споглядальної пасивності, так і активної діяльності. Окремі постулати стоїчної філософії, розвинуті С., близькі до постулатів християнського вчення.

С. відкидав стиль Цицерона, його досить розлогі мовні періоди, що давно стали класичними зразками. Сам він пише короткими фразами, які не з'єднані сполучниками, його речення складаються з сентенцій та афористичних висловів. Саме цього вимагав "рубаний" азіатський стиль, новаторство якого не всім припало до смаку і навколо якого велися запеклі суперечки. Серед інших прийомів С. слід назвати широке використання антитези, парадоксів, нагромадження метафор. Ось кілька характерних зразків його стилю:

"Це має поєднуватися: і любителям спокою слід діяти, і діяльному — відпочити. Спитай поради в природи: вона відповість тобі, що створила день і ніч" (*"Моральні листи до Луцілія"*, 3, 6); "Ти спитаєш, чого я досяг? Став сам собі другом! Досяг він чимало, бо тепер ніколи не лишається самотнім" (6, 7); "Життя дурня безрадісне і сповнене страху, бо він усе відкладає на майбутнє" (15, 9); "Усе, що сказане добре, — моє, хоч би ким воно було сказане" (16, 7); "Що благо, те завжди необхідне, що необхідно, те не завжди благо, адже й найцінніші речі бувають необхідними" (46, 12); "Мудрець нічого не робить проти волі та йде геть з-під влади необхідності, добровільно виконуючи те, до чого вона примушує" (54, 7); "Гроші нікого не зробили багатим — навпаки, вони кожного перетворюють у скнару" (120, 9).

Серед художніх творів С. важливе місце посідають дев'ять його трагедій, що ґрунтуються на традиційних міфологічних сюжетах, — *"Медея", "Федра", "Едіп", "Агамемнон", "Фієст"* тощо. Очевидно, вони були написані автором не для театральних вистав, а для декламаційного виконання. Характерна ознака всіх трагедій полягає в тому, що вони насичені кривавими ефектами, сценами вбивств і злочинів, моральними повчаннями. Як і філософські твори С., його трагедії не мають логічно розвинутого сюжету, дії героїв не зумовлені тонкими психологічними мотивуваннями. Самі герої сповнені пристрастями, що роблять їх жорстокими і невмолимими. У розлогих монологах вони розповідають про причини своїх жагучих почуттів і спонукані цими почуттями дії. Монологи змінюються або жвавими діалогами, у яких персонажі обмінюються словесними ударами, або довгими хоровими партіями — роздумами про причини конфлікту і долю героїв.

Чудово знаючи творчий спадок грецьких трагічних поетів та їхніх послідовників, С. обрав свій шлях. Він насичує свої трагедії риторичними

прийомами, але ці сталі, позбавлені експресивності конструкції аж ніяк не пасують драматизмові ситуацій. Холодність оповіді часом поєднується з натуралізмом, який жахав слухачів. Так, у *"Федрі"* вісник докладно розповідає, а Тесей, потім і хор, нагадують про пошматоване тіло Іпполіта, частини якого збирають слуги. Розповідь про величну і жорстоку смерть Пріама в устах старої Гекуби, його дружини, звучить як холодна риторична промова *("Троянки")*. У цій самій трагедії Андромаха після розповіді про жахливий вигляд тіла Гектора байдуже зазначає, що і в такому стані їй приємно було його побачити. Звістку про смерть сина Астіанакса, котрий кидається з башти і розбивається, вона зустрічає холодною констатацією: "той, хто це допустив, став найгіршим з тиранів".

Образи героїв у С. значно примітивніші за їхні грецькі аналоги, хоча митці його часів були вже здатні зобразити психологічний світ людини. С. уникає цієї проблеми, залишаючи своїм персонажам роздуми про долю, життя і смерть, непевне майбутнє людини. Мабуть, це не було випадковістю. Адже С.-стоїк засуджував надмірні пристрасті, так само як і спроби людини боротися з долею, підкреслюючи приреченість людини і її неспроможність здобути свободу власної волі.

Його герої часто вагаються, але їхні сумніви не супроводжуються психологічним аналізом, тому сприймаються як поверхові, такі, що не торкаються глибин людської душі. Часом С. відмовляється від канонів класичної трагедії. Зокрема, у класичній трагедії заборонялося показувати смерть людини на очах глядачів. У С. Федра, наприклад, прилюдно уражає себе мечем і помирає, досить спокійно промовляючи:

Що зробиш, коли вбитий син, — у мачухи.
Вчись, батьку...
(1199–1200)

Іокаста, переконана словами сліпого Едіпа, також убиває себе *("Едіп")*. Божевільний Геркулес у присутності Амфітріона і глядачів розправляється з сином, а потім із дружиною Мегарою.

Дія *"Медеї"* С. відбувається у місті Коринф після вигнання Медеї та Ясона з Іолка, але їхню передісторію автор не згадує, адже міф був добре відомий. У першому ж монолозі Медея обіцяє жорстоко помститися за зраду Ясона. Тобто вже на початку трагедії героїня, у котрої жага помсти переборює всі інші почуття, постає такою, якою мала би стати у кінці — мстивою, лютою і невблаганною. Отже, маємо сталий образ, позбавлений будь-якої динаміки.

Звертаючись до підземних богів, Медея благає допомогти їй:

Прийдіть, такі ж ви грізні, як приходили
Колись у шлюбну ніч до мене — й надішліть
Цареві, нареченій і нащадкам смерть.
(16–18)

Чаклунка ще не знає, якою буде її помста, але готує себе до найстрашнішого вчинку. А хор, ніби не чуючи похмурих промов героїні, співає шлюбну пісню, вихваляє наречену, бажає щастя молодим. Проте у наступному монолозі Медея раптом починає вагатися:

То що ж Ясон зробити міг, коли над ним
Тепер чужая влада? Меч встромити в груди
Повинен був! Змирись, образа гнівная!
Не треба злих промов. Якщо можливо, хай
Живе він, мій, як і раніш. Коли ж то ні,
Хай пам'ята Медею, дар зберігши свій.
Креонт в усьому винний: він розбив мій шлюб...

Все зруйнував. Тепер хай сплатить весь
свій борг.
(137–143, 146)

Отже, про Ясона Медея вже говорить як про майже безневинну людину, для неї тепер головним злом стає Креонт, який скоро побачить "вогонь і дим" над своєю оселею. Вона просить у царя дозволу зачекати до ранку, коли виїде з міста, але сама думає про помсту йому. Проте розмова з Ясоном знову змінює її плани, Медея нагадує невірному чоловікові все, чим для нього пожертвувала:

...мого брата,
Вітчизну, батька і дівочість мою також.
То ж поверни вигнанниці цей посаг весь!
(475–477)

У кінці ж діалогу обвинувачує Ясона в усьому, що сталося з нею:

Так, ти. Кому ж на користь злочин той гидкий?
Злочинцю лиш. То ж захищай жону свою,
Якщо її образять: безневинною
Я маю буть, заради тебе, винною.
(500–503)

Після відмови Ясона віддати дітей жінці вона розуміє, що він їх дуже любить ("Попався! Знаю місце більш ніж болюче!", 550), і вирішує цим скористатися. Медея вдає, що замирюється з Ясоном, а сама починає готуватися до помсти. Годувальниця докладно розповідає, як Медея збирає отруйні рослини, що "цвітуть квітками смертоносними", а потім і сама чаклунка у розлогому монолозі знайомить слухачів із таємницями свого похмурого ремесла. Врешті вона здійснює свій задум, передавши з дітьми нареченій Ясона Креусі отруєні плащ і шлюбний вінець.

З'являється вісник, який дуже стисло повідомляє про страшну смерть Креуси та її батька,

котрі згоріли разом із палацом. Виходить Медея і в останньому монолозі говорить, що її помста ще не завершена, натякаючи на дітовбивство: "Посеред лиха дар мій вже зміцнів. Медея я" (910). Невдовзі Медея згадує смерть розчленованого нею брата, заклинає власний дух припинити вагання і вбиває одного з синів. Після приходу Ясона з озброєними коринфянами вона піднімається на дах і, тішачись стражданнями чоловіка, тамуючи "образу помстою неспішною", заколює й другого. Залишивши мертвих дітей Ясонові, вона відлітає на колісниці. А той обмежується напівбайдужою фінальною сентенцією:

Лети серед простору безбережного,
Всім доведеш ти, в небі вже богів нема.
(1026–1027)

Порівняно з трагедією Еврипіда п'єса С. сприймається як значно примітивніша, образ героїні — спрощеним і однолінійним. Те ж саме можна сказати і про ідейну сторону твору С. Еврипід заклав у свою трагедію досить сміливі думки про роль і місце жінки в суспільстві (скарги Медеї коринфським жінкам), про надання їй більших прав і свобод у громадському житті, він критикує застарілу мораль тощо. Ці проблеми С. не турбували, тому дії його героїв і героїнь спонукуються, як правило, гіпертрофованими почуттями, вибухами пристрастей.

Головним прийомом створення атмосфери трагічного у С. стає нагромадження жахів. Так, у підготовану Медеєю отруту увійшли "плоть Тіфона", "кров Несса", "головня Алфеї", "попіл з Етейського вогнища", пір'я Гарпій і стімфалійських птахів, тобто компоненти, запозичені з семи самостійних і часом маловідомих міфів. Подібні асоціативні добірки міфів засвідчували вченість поета і вимагали неабиякої підготовленості слухачів.

"Медея" С. досить статична, як і образ самої героїні. Можливо, дався взнаки розрахунок на прилюдне читання, рецитацію, коли сценічна гра акторів поступалася місцем словесним описам. Пісні хору мало пов'язані з розвитком дії й виконують в основному морально-виховні функції. У кінці трагедії хор навіть прославляє перетворення світу в єдиний дім, натякаючи на встановлення влади Римської імперії в усіх захоплених державах, і пророкує відкриття нових земель, коли "Фула не буде вже краєм землі" (мабуть, під Фулою мали на увазі Ісландію чи Норвегію). В епоху Відродження це віщування тлумачилося як відкриття Америки.

Крім згаданих творів, С. на замовлення Нерона написав ще сатиру *"Огарбузення"* ("Apokolokyntosis Claudii"), що уїдливо висміювала покійного Клавдія. У цьому творі, написаному прозою та віршами різних розмірів як пародії на звичай обожнювати померлих імператорів, ідеться про долю Клавдія після смерті. На раді богів під керівництвом Августа Клавдія засуджують до перебування у потойбічному царстві, де він має вічно збирати кістки та кидати їх у бездонну склянку. Клавдій у цій пародії перетворюється не на божество, а на гарбуз, вічний символ глупоти.

С. також приписували єдину претексту (тобто п'єсу з історії Риму), що дійшла до нас, — *"Октавію"*. У ній ідеться про вбивство Нероном своєї першої дружини Октавії для того, щоби побратися з другою — Поппеєю. Одним із персонажів є сам С. Очевидно, трагедію створив хтось із послідовників С. вже після його смерті.

Стоїчна філософія С., впливова за його життя, не втратила свого значення і в пізніші часи. За Середньовіччя гуманістичні сентенції С. входили до своєрідних хрестоматій з християнської моралі. Відгуки думок С. про життя, зневагу людини до смерті можна знайти у п'єсах В. Шекспіра. С. захоплювався М. Монтень, в епоху класицизму його наслідували Ж. Расін і особливо П. Корнель, на окремі думки філософа спирався А. Шопенґауер.

Українською мовою твори С. перекладав А. Содомора.

Тв.: Укр. пер. — Моральні листи до Луцілія. — К., 1999. *Рос. пер.* — Нравственные письма к Луцилию. — Москва, 1977.

Літ.: Ошеров С.А. Сенека. От Рима к миру // Сенека. Нравственные письма к Луцилию. — Москва, 1977; Lana J. Lucio Anneo Seneka. — Torino, 1955; Seneca als Philosoph. — Darmstadt, 1975.

В. Пащенко, Н. Пащенко



СЕН-ЖОН ПЕРС (Saint-John Perse; автонім: Леже, Марі-Рене Алексіс Сен-Леже — 31.05.1887, о. Сен-Леже ле Фей, Гваделупа — 20.09.1975, Віньйо, п-ів Ж'єн, деп. Вар, Франція) — французький поет, лауреат Нобелівської премії 1960 р.

Творча праця поета тривала 70 років: першу зі своїх поем, *"Малюнки для Крузо"*, він написав 1904 р., остання, *"Посуха"*, датована 1974 р.

Поезія С.-Ж. П. належить до найвидатніших і найпомітніших явищ французької літератури XX ст. На його ранні твори посилався Г. Аполлінер в одному з варіантів своєї лекції "Сучасний дух і поети" (1917); також М. Пруст згадував про ранні його поеми в романі "Содом і Гоморра" (епопея "У пошуках утраченого часу"). Твори С.-Ж. П. перекладалися практично всіма європейськими мовами; тлумачено їх також у Японії,

Китаї, Індії, Туреччині, Ізраїлі, в арабських країнах. Серед його перекладачів Р.М. Рільке, Т.С. Еліот, В.Х. Оден, Р. Фіцджеральд, Х. Саламеа, Д. Унгаретті, А. Лундквіст, Е. Ліндгрен, О. Тарнавський, М. Терещенко, Г. Кочур, В. Бургардт, М. Москаленко. Про поезію П. писали та захоплено її коментували Г. фон Гофмансталь, П. Клодель, А. Бретон, А. Жід, А. Мальро, Ф. Моріак, Л. Арагон, Г. Міллер, О. Пас, М.А. Астуріас, Е. Монтале, Х. Ґільєн, Р. Шар. До кола його друзів належали, зокрема, Ф. Жамм, Ж. Рів'єр, Л.-П. Фарґ, Ґ. Ґаллімар, П. Валері. У приязних стосунках він також був із Д. Конрадом, Г.К. Честертоном, Р. Тагором. Поет активно спілкувався з усесвітньо відомими науковцями: філософом і соціологом Л. Леві-Брюлем, синологом П. Пелліо, тибетознавцем Ш. Туссеном, математиком П. Пенлеве, океанологом Ж. І. Кусто.

Послідовно дотримуючись у 20—30-х рр. принципу "роздвоєння особистості", заперечуючи будь-який зв'язок між поетом С.-Ж. П. та дипломатом Алексісом Леже, як один із чільних керівників довоєнного Міністерства закордонних справ Франції, він співпрацював з відомими французькими політиками; виступав за рішучі дії Франції супроти агресивної політики нацистської Німеччини, був противником "умиротворення" третього райху та Мюнхенської угоди; після капітуляції петенівського уряду 1940 р. емігрував у США, був позбавлений французького громадянства та ордена Почесного легіону, причому гестапо розгромило його паризьке помешкання і вилучило всі виявлені папери, зокрема сім закінчених поем, написаних між 1924—1940 рр. (сліди цих творів губляться, оскільки архіви гестапо стали трофеями радянської армії, й подальша їхня доля досі невідома).

У США С.-Ж. П., перебуваючи на посаді консультанта Бібліотеки Конгресу, активно взаємодіяв з політичними структурами французької антифашистської еміграції, не приєднуючись до жодної з них організаційно. Зокрема, політичні позиції С.-Ж. П. виражені у його листуванні з Ш. де Голлем, Ф. Рузвельтом, В. Черчіллем, а також у деяких інших текстах, що вийшли з-під його пера під час війни: "Не дипломатична політика, організована за кордоном, а французька громадська думка є правдивою перепоною для поширення політики колабораціонізму..." (лист до В. Черчілля від 2 січня 1942 р.). "Два роки німецького поневолення не змогли розтоптати французьку душу; два роки офіційного угодовства не змогли ввести в оману французьку душу; два роки непевності на чужині не потьмарили спалаху цієї душі! Перед лицем німецького нацизму сорок мільйонів французів, за поодинокими винятками, проголошують свою віру в непереможність Франції; перед лицем нацизму французького сорок мільйонів французів, за поодинокими винятками, проголошують свою віру у вірність Франції собі самій; перед лицем союзницьких демократій сорок мільйонів французів, за поодинокими винятками, проголошують свою віру в тріумф людських свобод!" (відозва *"Третій рік вигнання"* від 14 липня 1942 р.). Також у листі до американського поета А. Макліша від 23 грудня 1941 р. С.-Ж. П. писав: "Про Францію нічого й казати: вона — це я сам і все, що є в мені. Вона для мене — найсвятіше начало, те єдине, завдяки чому я можу стати причетним до того найважливішого, що є у світі. Навіть коли б я не був саме французькою звіриною, не був виліплений саме з французької глини (і мій останній подих, як і найперший, буде хімічно чистим французьким подихом), — французька мова все одно була б для мене єдиною можливою вітчизною, єдиним оплотом і пристановищем, єдиним щитом і єдиною зброєю, єдиним "геометричним пунктом" цього світу, де я міг би існувати".

У післявоєнні роки поет залишався у США; з 1957 р. він обрав місцем проживання подарований групою шанувальників будинок на французькому березі Середземного моря (півострів Ж'єн), хоча більшу частину року все ж проводив у США або в численних подорожах. Про широту культурологічних та природознавчих зацікавлень поета може свідчити хоча б побіжний перелік його маршрутів: ще в 1916—1921 рр., бувши секретарем французького посольства в Пекіні, поет поєднував дипломатичну діяльність із численними подорожами по Китаю, аж до віддалених його районів, до монгольської пустелі Гобі, відвідав також Корею, Японію, Індонезію, побував на Гавайях, на островах Самоа та Фіджі. Згодом, у 40—60-х рр., його шляхи пролягали до Канади, Мексики, Аргентини, до Антильських, Багамських та Бермудських островів, а також до найвіддаленіших заповідних місць США, як і до багатьох європейських країн, знайомих поетові ще з молодих літ. Поет цікавився геологічними особливостями гірських масивів та характерними прикметами підводного рельєфу морів, флорою та фауною високогір'їв, пустель та океанських узбереж, електричними грозами південних широт та метеоритними кратерами, шляхами пташиних міграцій та унікальними реліктовими лісами. Відома його діяльність, спрямована на захист рідкісних видів тварин та рослин. І, звичайно, особливу, найпильнішу увагу поета привертали сліди зниклих цивілізацій та пам'ятки культури різних народів, стародавніх і сучасних, зарівно в Новому та Старому світі. Все назване мало для С.-Ж. П. глибокий сенс. Справді, за словами тонкого знавця французької літератури С. Великовського, "найбагатші поклади побаченого, пере-

житого, продуманого в найрізноманітніших куточках світу, глибокі знання в царинах археології, ботаніки, філософії, історії релігій, ремесел, вчень, звичаїв С.-Ж. П. міфотворчо перетопив у свій філософсько-ліричний епос всесвіту і людства".

1950 р. поезію С.-Ж. П. було відзначено Великою премією Американської академії, 1959 р. йому було присуджено Велику національну премію з літератури (Франція) та Велику міжнародну премію з поезії (бієнале у місті Кнокке, Бельгія). 1960 р. С.-Ж. П. став лауреатом Нобелівської премії з літератури. Премію було присуджено "за гордий політ і щедротність уяви поетичних творінь, що є візіонерським втіленням нашого часу".

Протягом останніх десятиліть кількість досліджень, присвячених творчості С.-Ж. П., — статей, рецензій, аналітичних розвідок та монографій — різко зросла і нині важко піддається обліку. Поезію С.-Ж. П. визначали як "епічну" (А. Лоранкен), "класицистську" (Ж. Шарп'є), "реалістичну" (в дусі "реалізму без берегів" Р. Гароді), "енігматичну" (Ж. Полян), як "поезію присутності" (А. Беген), "поезію славлення" (Х. Саламеа), "поезію руху" (А. Анрі), "поезію великих предметів і тем" (Р. Нім'є), "епохальну" (Л. Рудьє), "сакральну" (Л. Етан), "розкішну, всеосяжну, строгу та енциклопедичну" (Р. Кайюа)..., "поезію життєвих начал" (П.-Ж. Рішар). Повніший перелік тільки дефініцій творчості С.-Ж. П. міг би зайняти не одну сторінку; знайшлося б у ньому місце і для українських авторів: це "поезія стихійних сил" (Г. Кочур): поезія "одично-патетична", чий внутрішній сюжет "символізує певні моделі й сутності, процеси й колізії людського буття" (Д. Наливайко); поетичний стиль та філософія С.-Ж. П. — це "реєстр, нанизаний на екстаз" (М. Новикова). Власне, весь поетичний доробок С.-Ж. П., від перших до останніх його сторінок, становить не що інше, як єдиний цілісний витвір, великий ансамбль поем; кожна з них — своєрідний розділ одного грандіозного "циклу циклів", що його вибудовував протягом семи десятиліть поет, який, за висловом Т. С. Еліота, "не вкладається до жодної з категорій і не має в літературі ні попередників, ані побратимів".

Поетичну спадщину С.-Ж. П. відкривають *"Хваління"* ("Eloges", 1911: друге і третє доп. видання — відповідно 1925 і 1948 рр.; до останнього, як окремий розділ, увійшов цикл *"Королівська слава"*) — водночас і поетична сповідь, і літописне свідоцтво-переказ, і пісенне славлення "втраченого раю" — дитинства серед щедротної природи тропічних островів, подив і захоплення величчю природних стихій *("На свято дитинства", "Хваління")*, а також досконалістю й епічним розмахом прагнень та діянь людини (цикл *"Королівська слава"*) — "Короля" або "Князя", оскільки в цьому циклі поет почасти вдається до традицій східного хвального славослів'я.

"Анабазис" ("Anabase", 1924) — за визначенням самого С.-Ж. П., "поема про самоту посеред діянь, діянь між людьми, як і діянь духовних... активний синтез людської незглибимості", — філософсько-патетична хвала підкорювачам далечин, будівничим, що закладають міста серед азійських пустель, але готові завтра ж вирушити далі в путь, — вираз духовного неспокою і творчої енергії не названого на ім'я епічного героя.

"Вигнання" ("Exile", 1942) — як свідчить автор, "не втілення Опору, а поема про вічність вигнання в людській долі, поема, зроджена з нічого і створена з нічого", параболічна модель трагічного, але й високого покликання чужинця, "князя вигнання на його шляхах. Разом із поемою *"Вигнання"* до однойменної з нею книжки ввійшли ще три твори: *"Поема до Чужинки"* (1942) — забарвлений трагічними тонами триптих, звернутий до поетової подруги по американському вигнанню; поема *"Зливи"* (1944) — позначений єдністю матеріально-чуттєвого та символіко-філософського плану образ стихій, що пробуджують творчі сили буття, несуть очищення та оновлення природному та людському світові; поема *"Сніги"* (1944) — місткє медитативно-ясновидче втілення неминучих і незворотних змін, підпорядкованих непорушним законам "світового плину".

Велетенською поетичною космогонією, уславленням одвічного та невпинного руху, пориву планетарних сил, "урочистого подиху нашого світу" (П. Клодель) став наступний твір С.-Ж. П. — *"Вітри"* ("Vents", 1946).

"Орієнтири" ("Amers", 1957) — найбільша за обсягом С.-Ж. П. поема, що становить приблизно третину всього його поетичного доробку: у її центрі — несхибна путь народів їхніми тисячолітніми шляхами, набрякле суперечностями розмаїття світу, патетичне сп'яніння повнотою буття та філософські гімни природним першоначалам ("епопея, що нараз, під дією якогось натхнення, перетворюється на гімн" — Ж. Полян), і, передусім, потужний хвальний спів Морю — всеосяжно-предметному і водночас символічному образові природного світового становлення, Морю як одвічній колисці життя та людських цивілізацій, що постають перед поетовим духовним зором.

"Хроніка" ("Chronique", 1959) — останній твір поета, опублікований до присудження йому Нобелівської премії. Відповідаючи на запитання щодо точного значення слова "хроніка" в даному контексті, поет сказав, що ця назва має сприй-

матися в подвійному розумінні, особистому та понадособистому, пов'язаному з подвійним значенням грецького слова "хронос": "Заголовок "Хроніка" слід трактувати в етимологічному сенсі, — це поема про землю, про людину та про час, що для мене поєднані в одному позачасовому понятті вічності".

Під назвою *"Поезія"* (1960) була опублікована Нобелівська промова С.-Ж. П., виголошена ним у Стокгольмі на офіційному банкеті з нагоди присудження премії. Поема *"Птахи"* ("Oiseaux", 1963) вперше побачила світ під назвою *"Порядок птахів"*, ілюстрована 12 офортами Ж. Брака. У поемі втілено стихію лету, піднесеного устремління реального птаха, але також і митця, який творить його багатозначний та багатоплановий образ. *"Данте"* (1965) — флорентійська промова С.-Ж. П., що була ним зачитана при відкритті конгресу з нагоди 700-річчя автора "Божественної комедії". Слід сказати, що обидві промови С.-Ж. П., — і стокгольмська, і флорентійська — за своїм високим звучанням, стилістичними та ритмічними особливостями наближаються до його поем; так само поема *"Птахи"*, можливо, почасти нагадує природознавчий і водночас мистецтвознавчий трактат або принаймні твір, написаний на жанровому пограниччі.

"Спів на рівнодення" (1975) — остання поетична книжка С.-Ж. П. Усі чотири твори, що ввійшли до її складу, друкувалися за його життя, у 1969–74 рр., у часописі "Ля нувель ревю Франсез". Сама ж книжка побачила світ через місяць після поетового відходу — якщо скористатися з формули Б. Пастернака 1960 р. — "у світ, що до вступу в нього митець готується протягом усього життя і в якому народжується лише після смерті, у світ посмертного існування виражених ним сил та уявлень".

Усі творіння С.-Ж. П., від *"Хвалінь"* і *"Анабазису"* до *"Хроніки"*, *"Птахів"* та *"Співу на рівнодення"*, пронизані однією-єдиною "вольовою домінантою" та єдиним стихійним пориванням (навіть окремі деталі та реалії, що, здавалося б, відсилають нас до тих або інших історичних подій, за влучним спостереженням Ж. Шарп'є, "радше є знаком стихії, аніж події"; з його поем вичитується роздум про високе призначення Поета, Співця, корифея античного Хору, охоронця незглибимих культурно-історичних традицій та цінностей, прозірливого дослідника потаємних відхланей світотвору та людської душі, проводиря народів у їхньому поході, носія правдивого знання про генетично неперервне та щомиті оновлюване, невпинне у своєму плині, щедротне, таємниче і невичерпне людське та космічне Буття.

Українською мовою повний переклад усіх поетичних творів С.-Ж. П. зробив М. Москаленко. Окрім того, його перекладали В. Бургардт, В. Брюгген, Ж. Васильківська, О. Тарнавський, Г. Кочур.

Тв.: Укр. пер. — Поетичні твори. — К., 2000. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1996.

Літ.: Балашова Т.В. Космос и история у Сен-Жон Перса // Балашова Т.В. Франц. поэзия XX века. — Москва, 1982; Великовский С.И. Державная поступь легенды: Сен-Жон Перс // Великовский С.И. В скрещенье лучей. — Москва, 1987; Гароди П.Р. Сен-Жон Перс: Глава из книги "О реализме без берегов" // Ин. л.-ра. — 1989. — № 7; Москаленко М. Сен-Жон Перс: Хроніка творчих стихій // Сен-Жон Перс. Поетичні твори. — К., 2000; Про власну творчість // СіЧ. — 1998. — № 7.

М. Москаленко



СЕНКЕ́ВИЧ, Генрік (Sienkiewicz, Henryk – 5.05.1846, с. Воля Окшайська на Підляшші – 15.11.1916, Веве, Швейцарія) — польський письменник, лауреат Нобелівської премії 1905 р.

Генрік Адам Олександр Пій С. народився у невеликому польському містечку Воля Окшайська (тепер — це територія Литви) у збіднілій литовсько-польській шляхетній родині, де, крім нього, був ще старший брат і чотири сестри. Освіту майбутній письменник здобув у Варшаві, куди переїхала його сім'я, після того як змушена була продати свої маєтки. Тут він закінчив школу (був посереднім учнем, досягши успіхів лише з польської мови та літератури) і вступив у Головну школу (з 1869 р. — Варшавський університет), де у 1866–1870 рр. вивчав медицину, історію та філологію.

Через відсутність коштів С. не зміг закінчити університету, і в 1871 р. розпочав свою літературну діяльність як журналіст. Упродовж кількох років С. став одним із провідних журналістів країни, працював кореспондентом у Відні, Парижі, США. В результаті перебування у США з'явилася книга *"Листи із подорожі"* ("Listy z podróży", 1876–1878), яка мала надзвичайний успіх у польського читача. У 1878 р. С. виступав із лекціями у Франції й Італії. В Італії він познайомився із Марією Шенкевич, полькою за національністю, з якою через два роки одружився. Згодом у них народився син Генрік Йозеф і дочка Ядвіґа, але в 1885 р. дружина померла від туберкульозу. Упродовж життя С. одружувався ще двічі — у 1894 р. з юною шанувальницею його таланту Марією Романською і в 1901 — з кузиною Марією Бабською. Із початком Першої світової війни письменник переїхав у нейтральну Швейцарію, де, незважаючи на сильний склероз, працював у польському Червоному

Хресті. Помер С. у Відні, а через вісім років його останки були перевезені у Польщу.

Творчість С. можна умовно поділити на три періоди: 1872–1882 рр., коли він виступав як журналіст, автор повістей та оповідань; 1883–1904 рр. — час створення історичних і "сучасних" романів, і 1905–1916 рр., останній період його творчого шляху.

С. належить до кола письменників-реалістів, і це особливо яскраво виявилося у його оповіданнях та повістях про сучасність. На початку творчого шляху він був прихильником суспільної течії 70–80-х рр., відомої під назвою "варшавського позитивізму". Її прибічники і послідовники вважали за необхідне змиритися із становищем, що склалося, і в міру своїх сил сприяти прогресові, розвитку прикладних наук, просвіті, становленню національної самосвідомості, не висуваючи при цьому непосильних суспільних завдань, виконання яких за умов даної епохи видавалося їм неможливим. Літературі, на думку позитивістів, належало глибоко пізнавати сучасну дійсність з тим, щоби порвати з патріархальною психологією минулого.

З 1881 до 1887 р. С. очолював газету "Слово", завданням якої вважав утвердження "здорового прогресу на засадах поваги до національної традиції та віри". Газета, на думку С., є поміркованим і "розсудливо прогресивним" виданням, здатним убезпечити націю "від доктрин, які пригнічують або й зовсім убивають патріотичне почуття". Такою була світоглядна позиція С. У царині естетики упродовж всього творчого шляху письменник залишався реалістом, незважаючи на романтичну ідеалізацію минувшини та деяких історичних персонажів. На початку XX ст. у період утвердження натуралізму та декадентства С. виступив на захист реалізму і демократичного напряму у польській літературі.

Перший період творчості С. вирізняється різноманітністю тематики, хоча найглибше він розкрив тему народу. Письменник змалював трагічне становище польського селянства (*"Шкіци вуглиною"* — "Szkice Węglem", 1877), долі окремих героїв із народного середовища: загибель обдарованого сина поденниці, котрому не судилося здійснити свою мрію про гру на скрипці — за спробу потай влізти до панського дому, аби хоч доторкнутися до омріяного інструмента, хлопця жорстоко відшмагали і він помер від побоїв (*"Янко-музикант"* — "Janko Muzykant", 1879); поневіряння польського селянина, мобілізованого до німецької армії і змушеного брати участь у незрозумілій, чужій для нього франко-прусській війні, після якої, незважаючи на виявлені ним на полі бою героїзм та мужність, йому нема вороття до рідного села, тому що німці-колоністи захопили його землю; він змушений продати свої хатні пожитки і податися на заробітки до міста (*"Бартек Переможець"* — "Bartek Zwycięzca", 1882). В оповіданні *"За хлібом"* ("Za chlebem", 1880) С. змальовує еміграцію польських селян до Америки та їхню долю в чужій країні. Лейтмотивом цього та інших творів є туга за рідним краєм, яка пригнічує людину на чужині. В оповіданні *"Старий слуга"* та повісті *"Ганя"* ("Hania", 1876) С. протиставляє сучасності патріархальний побут, змальовує ідилічні взаємини панів-шляхтичів та відданих їм слуг. Поряд із цим він викриває аристократію і відповідно до своїх позитивістських переконань створює образи заповзятливих, енергійних ділків (*"Гуморески з портфеля Воршила"* — "Humoreski z teki Worszyłły, 1872), відтворює настрої польської студентської молоді після придушення повстання 1863 р. (*"Намарне"* — "Na marne", 1872). У творчості С. з'являється патріотична тема, яка стане підґрунтям історичних романів, створених упродовж другого періоду письменницької діяльності.

Слави С. зажив після виходу історичної трилогії: *"Вогнем і мечем"* ("Ogniem i mieczem", 1884) — про боротьбу Речі Посполитої з повсталою Україною часів Б. Хмельницького; *"Потоп"* ("Potop", 1886) — про визвольну війну поляків зі шведською інтервенцією 1655–1656 рр.; *"Пан Володийовський"* ("Pan Wołodyjowski", 1887) — про боротьбу з турецьким нашестям у 1672–1673 рр. За характеристикою С., XVII століття взагалі було для Польщі "страшним і сповненим відчаю" періодом, небезпечним для самого її існування, проте країна і народ витримали це тяжке випробування. Звертаючись до історичної минувшини, письменник прагнув дати своїм сучасникам надію на оновлення країни, на її відродження. Герої трилогії — друзі-шляхтичі Скшетуський, Кміциц, Володийовський, Заглоба, Подбіпента потрапляють у найскладніші ситуації, але завжди перемагають, неодмінно зберігаючи вірність церкві, королю, вітчизні і прекрасній дамі. Фабульна побудова трилогії близька до романів А. Дюма у поєднанні з епічним (казково-легендарним) змалюванням героїв, що досягається шляхом зображення подій крізь призму сприйняття польської шляхти. Як влучно зауважив І. Горський, "такий спосіб стилізації оповіді, надавши їй виняткової захопливості, посилив, проте, націоналістичну тенденцію автора в освітленні загарбницької війни польських панів проти України. Намагаючись "підтримати дух" співвітчизників, романіст значною мірою ідеалізує рідну минувшину, змальовуючи події XVII ст. виняткове у дусі уявлень шляхти про себе саму і світ, що її оточує, через те трилогія перенасичена історичними спотвореннями, які відповідають, проте, світовідчуттю головних дійових осіб".

Найкращий історичний роман С. *"Хрестоносці"* ("Krzyżacy", 1897–1900) присвячений боротьбі проти німецьких рицарів, які намагалися

поневолити народи Балтії. Дія роману відбувається на початку XV ст. Працюючи над цим твором, письменник використовував літописи, мемуарну літературу, справжні документи XIV–XV ст.

У романі показані безжальне гноблення і грабунок народу, знущання та тортури, за допомогою яких завойовники намагалися тримати в покорі місцеве населення. Письменник викриває лицемірство провідників Тевтонського ордену, які лише виправдовували загарбання чужих земель боротьбою проти поганства, але аж ніяк не піклувалися про поширення християнства. Боротьба народу проти іноземних загарбників — провідна лінія розгортання сюжету, який закінчується описом Грюнвальдської битви, у якій об'єднані сили слов'янських народів розгромили хрестоносців. Роман С. — багатоплановий твір. У ньому правдиво і точно відтворене життя великих феодалів, дрібної шляхти і селян-кріпаків, для яких німецьке панування було особливо нестерпним.

У романі *"Камо грядеши?"* ("Quo vadis?", 1894–1896) С. звернувся до ще віддаленішої від сучасності історичної епохи — періоду, коли імператором Риму був Нерон, який жорстоко переслідував перших християн. С. добре знав латину і, щоб не забути цієї мови, постійно перечитував римських поетів та істориків. Це допомогло йому "увійти" у стародавній світ, збагнути особливості його психології, з'ясувати причини його деградації і краху, причини перемоги християнства над поганством. Зрештою, все це й стало провідною темою твору. Розповідаючи про виникнення задуму роману, С. писав, що його приваблювала можливість "зобразити в художньому творі два протилежні світи, один з яких репрезентував би державну міць, всесильну адміністративну машину, а другий — винятково силу духу". Джерела, на які С. спирався під час роботи над романом, дозволили йому створити переконливий, пластичний образ епохи, відтворити античний світ у всій його конкретності, намалювати історично точні портрети (Нерон, Петроній). Тогочасний Рим агонізував, занепадав – колишній "володар світу" перетворився у "клоаку", позитивним антиподом якої письменник зобразив християнський світ. С. задумував свій твір як "істинно християнську епопею", проте образи християн виявилися хоча й цікавими, проте менш виразними, ніж образи язичників. Утім, роман однаково мав неймовірний успіх — значною мірою цьому сприяла любовна лінія у розвитку дії (взаємини Лігії та Вініція, яких розділяють не лише несприятливі обставини, а й релігійні переконання). У 1905 р. за роман *"Камо грядеши?"* С. був удостоєний Нобелівської премії.

До цього самого періоду творчості належать романи С. про сучасність – *"Без догмату"* ("Bez dogmatu", 1890) та *"Родина Поланецьких"* ("Rodzina Polanieckich", 1895).

У романі *"Без догмату"* С. створив образ Леона Площовського, спустошеної людини, котра втратила ідеали, скептика і песиміста, "генія без портфеля", дещо схожого на "зайвих людей" російської літератури (сила мислення, глибокий самоаналіз і нездатність до дії — характерні риси цього соціально-психологічного типу). Площовський усвідомлює себе зайвим, чужим у своїй країні, середовищі, епосі. Йому властиві декадентські настрої: похмуре передчуття майбутньої світової катастрофи, яка змете з лиця землі таких, як він. Самогубство героя — результат усвідомлення своєї непотрібності та втрати "догмату" — міцної світоглядної основи, яку С. вбачав у релігії та відданості станово-аристократичним принципам.

Антиподом Площовського став герой наступного роману С. із сучасного життя — Станіслав Поланецький, шляхтич, котрий стає підприємцем і не замислюється над "вічними" питаннями *("Родина Поланецьких")*. Роман цікавий критичним ставленням до неробства та егоїзму, аналізом проблем виховання, кохання, поетизацією жіночих образів.

В останній період творчості С. створив пригодницьку повість для підлітків *"У пустелі та пущі"* (1911), почав збирати матеріал для роману *"Легіони"* про епоху наполеонівських війн, але так і не завершив цього твору; у 1909–1910 рр. працював над романом *"Вир"*.

Твори С. — і в першу чергу його історичні романи — "стали справжніми взірцями високопрофесійної "масової" літератури" (Д. Добровольський).

Тв.: Укр. пер. — Хрестоносці. — К., 1960; Новели. — К., 1975; Орсо. — К., 1983; [Притчі] // Всесвіт. — 1992. — № 8. *Рос. пер.* — Крестоносцы. — Москва, 1960; Потоп. — Москва, 1970; Собр. соч.: В 9 т. — Москва, 1983–1985; Огнём и мечом. — Москва, 1990.

Літ.: Горский И.К. Истор. роман Сенкевича. — Москва, 1966; Чужа Т. Топос "перевернутого світу" в романі Г. Сенкевича "Вогнем і мечем" // СіЧ. — 2003. — № 1; Henryk Sienkiewicz: Twórczość i recepcja światowa. — Krakow, 1968; Krzyżanowski J. Twórczość Henryka Sienkiewicza. — Warszawa, 1973; Kulczycka-Saloni J. Henryk Sienkiewicz. — Warszawa, 1966.

Є. Горбуліна



СЕНТ-БЕВ, Шарль Огюстен (Saint-Beuve, Charles Augustin — 23.12.1804, Булонь-сюр-Мер — 13 або 15.10.1869, Париж) — французький письменник.

Народився у буржуазній сім'ї. Його батько, чиновник, помер перед народ-

женням сина. Мати, котра була напіванглійкою, зуміла дати синові добру освіту: з 1818 р. — Булонський колеж, потім Колеж Шарлемань (Колеж бе Бурбон) у Парижі, де С.-Б. домігся блискучих успіхів у вивченні математики, природознавства та гуманітарних наук. У 1820 р. він написав випускний твір *"Про безсмертя душі"*. Мріяв стати адвокатом, але з матеріальних міркувань обрав медицину, відвідував лекції і провадив медичну практику у клініці Сен-Луї. Приблизно тоді ж він почав займатися літературною творчістю.

Як поет, С.-Б. став добре відомим у 25 років, коли побачила світ збірка його віршів *"Життя, вірші та думки Жозефа Делорма"* ("Vie, poésies et pensées de Josephe Delorme", 1829). Розкриваючи внутрішній світ молодої людини свого часу, С.-Б. збагатив романтичну поезію новими прийомами. Один з них можна означити як "натурофікацію" (на противагу персоніфікації, чи уособленню). На відміну від уособлення, за допомогою якого природа уподібнюється до людини, натурофікація С.-Б. ототожнює явища внутрішнього життя з явищами природи (живими або неживими). Так, у вірші *"Повертаючись"* розум порівнюється з лампою, у *"Вечірній молитві"* почуття людини схожі на тимчасово згаслий вулкан, у *"Вечорі молодості"* душа тане, як виноград у кадубі виноробів. Аналізуючи ці поезії, Д. Обломієвський зауважував: "У Сент-Бева феномени життя душі часто порівнюються з явищами об'єктивної дійсності і таким чином стають уявно тяглими, розташованими у просторі, причому самі психічні явища змальовуються начебто матеріалізованими".

Проте найбільшим внеском в утвердження романтизму стали літературно-критичні праці С.-Б. Він заклав підвалини наукового літературознавства, був фундатором біографічного методу в літературознавстві, пов'язуючи, відповідно до романтичних уявлень про поета, вивчення літературного твору з дослідженням життя та психології його автора.

С.-Б. розпочав свою літературно-критичну діяльність 1824 р. у газеті "Глобус". Тут у 1825 р. з'явилися його перші літературні рецензії (на твори Ш. Д'Арленкура і М.Ф. Жанліс), у яких він виступив на захист французьких просвітників, зокрема Ж.Ж. Руссо. Згодом, у статті *"Сповідь" Руссо"* ("Les Confessions" de Rousseau", 1850) С.-Б. проаналізував значення творчості видатного мислителя для романтиків.

Стаття *"Оди і балади Віктора Гюґо"* ("Odes et ballades de Victor Hugo", опубл. у "Глобусі" 2 та 9 січня 1827 р.) стала першим зразком критики нового типу, заснованої С.-Б. У цій публікації аналізуються риси тієї епохи, за якої стало можливим видання збірки Гюґо (середовище, яке справило вплив на автора, роль Ф. Р. де Шатобріана, мода на Середньовіччя, вплив революції і т. д.), сама ж поетична книга характеризується у світлі цього аналізу. Після оприлюднення статті С.-Б. заприязнився з Гюґо й увійшов до поетичного гурту "Сенакль".

У 1828 р. побачила світ книга С.-Б. *"Історичний і критичний огляд французької поезії та театру XVI століття"* ("Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI[e] siècle"), у якій діяльність П. Ронсара і "Плеяди" порівнювалася з реформуванням літератури, здійснюваним Гюго та його послідовниками, з'ясовувалася закономірність новаторських шукань романтиків.

Стаття *"П'єр Корнель"* ("Pierre Corneille", 1828) започаткувала серію портретів письменників, опублікованих у "Глобусі" та "Ревю де Парі". Біографічний метод у цих дослідженнях отримав належне обґрунтування. Біографію письменника С.-Б. сприймає як фокус, у якому зосереджуються риси цілої епохи. На його думку, конче потрібно всебічно проаналізувати особистість великого поета у момент створення його першого шедевру: "Якщо ви зуміли зрозуміти поета у цю критичну мить його життя, розв'язати вузол, від якого відтепер напинатимуться ниті, що зв'язуватимуть його з майбутнім, якщо вам вдалося відшукати, так би мовити, таємну ланку, що поєднує два його буття — нове, осяйне, чудове, блискуче, і те — колишнє — невиразне, потайне, сховане від людського погляду, про яке він хотів би назавжди забути, — лише тоді ви можете сказати, що знаєте цього поета..." Далі С.-Б. уточнює свою думку: "Загальний стан літератури у ту мить, коли до неї входить новий письменник, своєрідність його виховання і особливості таланту, отриманого ним від природи, — ось три впливи, які необхідно розпізнати у його першому шедеврі, щоб віддати належне кожному з них і ясно визначити, яку саме роль відіграє у цьому власне літературний талант".

З таких позицій С.-Б. проаналізував біографії та творчість Ж. Расіна, Мольєра, Ж. де Лафонтена та багатьох інших французьких письменників (*"Літературно-критичні портрети"* — "Critiques et portraits littéraires", част. 1—5, 1836—1839, та ін.). Будучи романтиком, С.-Б. не сприйняв творчості О. де Бальзака, не помітив реалістичних творів Стендаля, хоча схвально відгукнувся про П. Меріме і виявив інтерес до поезії П.Ж. Беранже. Навіть наприкінці життя його, як і замолоду, передусім цікавили проблеми романтичного мистецтва. Так, у 1861 р. С.-Б. опублікував працю *"Шатобріан і його літературне коло у період Імперії"* ("Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empiè"), що складається з 20 лекцій, які він прочитав протягом 1848—1849 рр.

в університеті Льєжа. Звертаючись до творчості "найяскравішого серед сучасних письменників", С.-Б. надалі захищає свою ідею про вплив епохи на літературу.

С.-Б. намагався розвинути свій успіх у художній літературі, опублікувавши збірку віршів *"Розради"* ("Les Consolations", 1830), роман *"Хтивість"* ("Volupté", 1843). Проте найбільшу популярність йому принесли дослідження творчості письменників XVII ст., пов'язаних із релігійним центром Порт-Рояль (*"Порт-Рояль"* — "Port-Royal": У 5 т., 1840—1859), та численні критичні статті у періодиці, які з року в рік друкувалися у понеділкових номерах преси і, зрештою, склали два цикли — *"Понеділкові бесіди"* ("Causeries du lundis", 11 т. у виданні 1851—1862 рр. і 15 т. у виданні 1857—1872 рр.), *"Нові понеділки"* ("Nouveaux lundis": У 13 т., 1863—1870; 2-е видання у 13 т., 1864—1876). Г. Манн, зауважуючи, що "великий критик — це передусім сильна особистість", згадував про С.-Б. і, між іншим, зазначав: "Volupté" за майстерністю не поступається "Lundi" (у відкритому листі до М. Гардена, березень 1906 р.).

Тв.: Рос. пер. — Лит. портреты: Критич. очерки. — Москва, 1970; Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. — Ленинград, 1986; Из работ разных лет. — Москва, 1987.

Літ.: Обломиевский Д.Д. Франц. романтизм: Очерки. — Москва, 1947; Цвейг С. Сент-Бёв // Цвейг С. Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1963. — Т. 7; Шафаренко И.Я. Шарль Сент-Бёв и его лит. двойник // Сент-Бёв Ш. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. — Ленинград, 1986; Billy A. Sainte-Beuve. Sa vie et son temps. — Paris, 1952. — T. 1—2; Lehman A.G. Sainte-Beuve. A Portrait of a Critic (1804—1842). — Oxford, 1962.

В. Луков



СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ, Антуан Марі Роже де (Saint-Exupéry, Antoine de — 29.06.1900, Ліон — 31.07. 1944, Середземноморське узбережжя Франції) — французький письменник.

Народився у сім'ї графа Жака де Сент-Екзюпері, генеалогічне коріння якого сягало XII—XIII ст. — саме тоді славетний шляхетний рід де Сент-Екзюпері вперше згадувалося в історичних хроніках, а прізвище Сент-Екзюпері мав один із рицарів Ґрааля. Мати С.-Е., Марі де Фонсомб (талановита художниця й імпровізаторка), також походила з давнього провансальського дворянського роду. Проте аристократичне походження аж ніяк не відповідало фактичному соціальному статусові сім'ї С.-Е.: його батько працював інспектором у страховій компанії.

Початкову освіту С.-Е. здобув (1909—1914) у колежах Нотр-Дам де Сент Круа у м. Ле-Манс та Монгре у Вільфані-сюр-Сон. У цих закладах почали формуватися і літературні здібності С.-Е. Майбутній письменник продовжив навчання у Швейцарії, в колежі Фрібура. Тут він багато читав французьких авторів: Е. Золя, Г. Флобера, Г. де Мопассана, А. Франса, а з-поміж іноземних літераторів надавав перевагу німецьким. До кола його зацікавлень належали праці філософів, політиків, мемуаристів, наукові статті, Біблія.

Здобувши звання бакалавра, С.-Е. у 1919 р. вступив на відділення архітектури Академії мистецтв у Парижі, але у 1921 р. його захопила романтика польотів. Він покинув вивчення архітектури і пішов добровольцем до винищувальної авіації. У 1923 р. С.-Е. склав іспит на цивільного, а згодом — військового льотчика. Відтак потрапив у свою першу серйозну повітряну аварію, а після одужання демобілізувався. Проте в душі С.-Е. міцніло переконання в тому, що його покликанням є авіація. Наполегливо прямуючи до своєї мети, у 1927 р. він став пілотом поштової лінії, упродовж кількох років працював льотчиком, а також на різних адміністративних посадах.

Письменницька біографія С.-Е. почалася з оповідання *"Пілот"* ("L'aviateur"), опублікованого 1926 р. у журналі "Срібний корабель".

У 1929 р. в одному з найбільших паризьких видавництв побачив світ перший роман С.-Е. — *"Пошта на Південь"* ("Courrier Sud"). У ньому, віддаючи належне традиції ліричного роману, розповідаючи про трагічне кохання між Бернісом, котрий прагне віднайти сенс життя, та подругою його дитячих років Женев'євою, котра намагається поєднати з ним свою долю, письменник робить спробу відповісти на питання: чи можливе кохання у цьому світі? У палкій тузі героя С.-Е. за коханням, у нестабільності, примарності його шукань сенсу свого існування простежуються паралелі з настроями героїв ранніх романів Ф. Моріака. Втім, у цьому творі С.-Е. вперше лунає і така дорога для письменника думка про дорогоцінні зв'язки, що поєднують людину з іншими людьми, із навколишнім світом. У романі *"Пошта на Південь"* з'являється нова для тогочасної літератури тема льотчика, що гармонійно переплелася із розповіддю про пережите самим автором. С.-Е. також тяжіє до узагальнень універсального характеру. Але першому романові С.-Е., незважаючи на його ліризм, усе ж таки бракує тієї переконливості, суворої і водночас задушевної інтонації, яка буде провідною і оформлюватиме ліріко-філософські роздуми у наступних творах письменника. Одним з таких творів стане роман *"Нічний політ"* ("Vol de nuit"), завершений 1930 р. в Буенос-

Айресі й опубл. 1931 р. видавництвом "Галлімара". Того ж таки року книга отримала літературну премію "Феміна". У 1932 р. американська фірма "Юнайтед артіст" зняла за цим романом фільм, а в 1939 р. італійський композитор Л. Даллапіккола написав оперу "Нічний політ". Зміст цього невеликого твору С.-Е. тісно пов'язаний і з особистим досвідом письменника у царині випробування нових літаків, і з конкретним моментом у розвитку авіації — проблемою налагодження нічних польотів, прийнятністю пов'язаного з ними ризику.

Провідною темою *"Нічного польоту"* стала тема виховання героїчної свідомості. Рів'єр — директор авіакомпанії, один із головних героїв роману, ладен знехтувати своїми суто людськими симпатіями й уподобаннями, вкрай суворий (а іноді — майже жорстокий) у намаганні зробити авіалінію рентабельнішою. Роздуми про самоцінність людського життя не дають С.-Е. підстав для однозначних висновків, проте в *"Нічному польоті"* письменник детальніше обґрунтовує своє переконання в тому, що кожен фах є цінним і прекрасним саме завдяки почуттю відповідальності за інших людей. Ця думка певною мірою визначатиме подальший розвиток творчості С.-Е. У романі *"Нічний політ"*, як і в *"Пошті на Південь"*, важливу роль відіграє сюжет. Надалі ж С.-Е. майже відмовиться від сюжету. Окремі сюжетні фрагменти, завершені вставні новели увійдуть у його прозу як компоненти складного літературного організму.

У 1931 р. С.-Е. одружився із 25-річною вдовою аргентинського журналіста Консуелою Сунсін, із котрою познайомився наприкінці 1930 р. у Південній Америці. Цей оригінальний шлюб (подружжя не надавало жодного значення фізичній вірності) виявився напрочуд міцним. Попри це, у житті С.-Е., як згодом з'ясувалося, значне місце посідала ще одна жінка, яку біографи називають Подругою, Незнайомкою чи просто Н. Цей роман розпочався у 1934 р. і тривав до смерті письменника.

Широкий загал дізнався про це лише зі спогадів самої Н., виданих під псевдонімом П'єр Шевріє. Згодом С.-Е. обрав Н. своєю духовною спадкоємницею, що спричинило ряд ускладнень через домагання на право розпоряджатися рукописами з боку дружини. В результаті, за рішенням друзів С.-Е., літературний архів передали Н., котра доклала чимало сил для його видання. У 1933–1935 рр. письменник часто бував у відрядженнях, виконуючи доручення компанії "Ер-Франс", виступав з лекціями, відвідав СРСР (як військовий кореспондент газети "Парі-Суар"). У 1936–1937 рр. він побував на фронтах громадянської війни в Іспанії, написав кілька статей, у яких пролунала непідробна тривога за долю Європи, що опинилася у полоні зловісної примари фашизму.

У 1939 р. побачила світ *"Планета людей"* ("Terre des hommes"). Того самого року Французька академія присудила книзі Велику премію роману. *"Планета людей"* — перший твір С.-Е., у якому його оригінальна творча манера набула цілковитого втілення. У книзі зовсім немає традиційної сюжетності. *"Планету людей"* складає низка нарисів-спогадів, на перший погляд, не пов'язаних між собою ні зовнішньою, ані внутрішньою єдністю. Але єдине осердя у цьому творі все-таки існує. Це — особистість автора.

Проза С.-Е. лірична. Вона близька до романтичних традицій французької літератури. Біля витоків творчості С.-Е. стоять такі видатні митці, як В. Гюго, Ф.Р. де Шатобріан, Жорж Санд. С.-Е. доволі часто застосовує поетичний образ у його параболічному значенні. Образ, який створює письменник, є одночасно метафорою і символом. У *"Планеті людей"*, розповідаючи про своїх друзів-льотчиків, котрі загинули в небі, він пише: "Коли саджаєш дуб, марно сподіватися, що скоро знайдеш затінок під його вітами. Так уже ведеться в житті. Спочатку ми стаємо багатшими, бо чимало літ саджали дерева, але потім настають роки, коли час руйнує те, що ми зробили, і знищує ліс. Один за одним відходять товариші, і ми лишаємося без теплого затінку їхньої дружби. І в нашій скорботі бринить тихий сум — ми журимося, що старіємо". У *"Планеті людей"* йдеться не лише про авіаторів та їхню небезпечну професію. У цьому романі увага С.-Е. вперше прикута до теми боротьби моральних засад в душі людини: "Чого нам ненавидіти одне одного? Ми всі заодно, нас несе та сама планета, ми — екіпаж одного корабля. Добре, коли різні цивілізації сперечаються в ім'я чогось нового, кращого, і страшно, коли вони пожирають одна одну".

Улітку 1940 р., коли на Францію напала фашистська Німеччина, військовий льотчик С.-Е., зламавши спротив лікарів, вступив у безпосередню боротьбу з нацистами; у складі авіагрупи 2/33 він розвідував розташування ворожого війська. У 1940 р., після захоплення німцями Парижа, С.-Е. демобілізувався і подався до США з наміром воювати за Францію пером письменника. Саме у той час яскраво виявилася ще одна грань його таланту — публіцистика. С.-Е. писав сповнені полум'яного патріотизму *"Відозву до французів"*, *"Лист до заручника"*, *"Лист до генерала Ікс"*.

У лютому 1942 р. у США побачило світ американське видання книги С.-Е. *"Військовий льотчик"* ("Pilote de guerre"). Того ж таки року під назвою *"Політ над Аррасом"* вона вийшла у Франції. На вимогу окупаційної влади цю книгу С.-Е. було заборонено. У 1943 р. в Ліоні учасники

руху Опору здійснили підпільне видання *"Військового льотчика"* — слово С.-Е. стало зброєю у боротьбі за свободу, поряд з творами Л. Араґона, Веркора, П. Елюара.

Ліричні роздуми, що складають основу твору і відіграють важливу роль у *"Пошті на Південь"*, утвердившись у нарисах-репортажах 30-х рр. і поєднавши в єдине ціле нариси *"Планети людей"*, набули нового, дещо глибшого значення у *"Військовому льотчику"*. Аналіз морально-етичних і духовних проблем війни переконує автора в тому, що національний патріотизм, любов людини до своєї країни повинні, зрештою, втілитися в любові до Землі, яка є батьківщиною усього людства. Ця ж думка є лейтмотивом художнього підтексту *"Маленького принца"* ("Le petit prince") — мудрої притчі, адресованої дітям і дорослим, яку С.-Е. написав у 1942 р. у Нью-Йорку.

Звернувшись до дитячої теми, що увійшла у світову літературу з письменниками-романтиками межі XVIII–XIX ст., котрі відкрили в дитині найбільший скарб — чистоту сприйняття світу, С.-Е. мовою алегорій розповідає про зустріч льотчика, який зазнав аварії у пустелі Сахара, з маленьким мешканцем планети-астероїда В-612. С.-Е. осмислює цю подію як зустріч поета з його втіленою мрією про природне ставлення до речей та явищ.

За жанром *"Маленький принц"* — філософська казка. Її суто літературним підґрунтям можна вважати філософські повісті французьких письменників XVIII ст.: Ш.Л. де Монтеск'є, Вольтера. Притчу С.-Е. споріднює з "Перськими листами" (1727) Монтеск'є і з "Кандідом" (1759) Вольтера не лише гуманістичний пафос та звернення до проблем філософського, морального характеру, а й манера викладу: дохідлива мова, у якій урівноважені витонченість і простота, певна відстороненість від побуту, неоднозначні символи розкриваються через зовні нескладні образи.

Маленький принц — прибулець з "планети дитинства". На планеті Земля він познайомився з Лисом (цей персонаж у французькому фольклорі уособлює життєву мудрість), який розповідає хлопчикові про забуті людьми ритуали дружби і любові. Забувши про ці щирі почуття, люди втратили справжніх друзів.

Письменник, переходячи від конкретного до широких узагальнень, таким чином намагається заохотити читача подивитися на звичні явища дійсності під іншим кутом зору, з погляду вселюдських істин: "... добре бачить тільки серце. Найголовнішого очима не побачиш"; "Треба старанно берегти світильники: порив вітру може загасити їх..."; "Усі шляхи ведуть до людей". Занурюючись у світ дитинства Маленького принца, не зараженого хворобами дорослого світу, С.-Е. закликає людей зберігати у собі дитинство, а отже, й душу, відкриту назустріч Всесвіту.

У 1943 р. С.-Е. знову воював за свою батьківщину у складі повітряних сил французького Опору в Алжирі.

Після звільнення в запас він працював над книгою *"Цитадель"* ("Citadelle"), яка залишилася незавершеною, але побачила світ у 1948 р. Цей твір — збірка алегоричних оповідок, мудрих притч і пропорцій, пов'язаних образом оповідача. Афоризми, судження, приклади, яких не бракує в тексті *"Цитаделі"*, покликані навчити людину бути відповідальною за долю інших людей, за всю планету. На глибоке переконання С.-Е., "бути людиною якраз і означає бути відповідальним".

Навесні 1944 р. льотчик С.-Е. знову повернувся до лав своїх бойових товаришів. Вранці 31 липня 1944 р. його літак збили німецькі винищувачі приблизно за десять кілометрів на південь від міста Сен-Рафаель. Військовий льотчик — майор С.-Е. загинув у бою з фашизмом, лише три тижні не доживши до визволення Франції.

У світову літературу С.-Е. увійшов насамперед як художник-гуманіст, майстер філософської ліричної прози.

Тв.: *Укр. пер.* — Твори. — К., 1973; Планета людей. Маленький принц. — К., 1974 й ін. вид. *Рос. пер.* — Сочинения. — Москва, 1964; Избранное. — Ленинград, 1977; Военные записки: 1939–1944. — Москва, 1986; Сочинения: В 3 т. — Рига, 1997; Ночной полёт. — С.-Петербург, 2003; Планета людей. Маленький принц. — С.-Петербург, 2003.

Літ.: Антуан де Сент-Экзюпери // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Антуан де Сент-Экзюпери: Библ. указ. — Москва, 1966; Буковская А. Сент-Экзюпери, или Парадоксы гуманизма. — Москва, 1983; Галанов Б.Е. Мальчик с астероида // Галанов Б.Е. Платье для Алисы: Художник и писатель: Диалоги. — Москва, 1990; Грачёв Р. Антуан де Сент-Экзюпери // Писатели Франции. — Москва, 1964; Григорьев В.П. Антуан де Сент-Экзюпери. — Ленинград, 1973; Зверев А. Ланселот нашего времени // Сент-Экзюпери А. Сочинения: В 3 т. — Рига, 1997. — Т. 1; Мишо М. Сент-Экзюпери. — Москва, 1963; Федосенко О.М. Голос чистий і щирий // Сент-Екзюпері А. Планета людей. — К., 1984; Харламова Т. Сент-Екзюпері — письменник-гуманіст. — К., 1968; Яценко Н. Вечно живой Экзюпери. — Саратов, 1990.

Л. Кибальчич



СЕРВА́НТЕС СААВЕ́ДРА, Мігель де (Cervantes Saavedra, Miguel de — 29.09. 1547, Алькала де Енарес — 23.04.1616, Мадрид) — іспанський письменник.

Батько, дон Родріґо де Сервантес Сааведра, збожілий ідальго, заробляв на прожиток лікарською практикою. Мати, донья Леонора, походила із занепалого аристократичного роду Кортінас. У сім'ї

було четверо дітей: доньки Андреа і Мадалена, сини Міґель та Родріґо. У пошуках заробітку батько разом з сім'єю постійно переїжджав з одного міста до іншого. У 1551 р. Сервантеси оселилися у Вальядоліді, який тоді був столицею королівства. Жили бідно. Дон Родріґо заборгував лихвареві певну суму грошей і потрапив до в'язниці, а його майно конфіскували. У Вальядоліді 10-річний С. С. почав здобувати освіту. Спершу навчався у колегії єзуїтів (1557–1561), а згодом, після того як родина переїхала у Мадрид, у міській школі, де йому пощастило стати учнем гуманіста Х.Л. де Ойос. Шкільна освіта С. С. була початковою класичною. Він чудово опанував латину, вже в школі писав вірші цією мовою. Але бідність не дозволила С. С. продовжити навчання. Довелося займатися самоосвітою. Першим опублікованим у юності віршем С. С. була ода на смерть королеви (1569).

За протекцією свого вчителя Х. Л. де Ойос С. С. був прийнятий камерарієм до посла папи Пія V, монсеньйора Джуліо Аквавіва-і-Арагона. Навесні 1569 р. разом з Аквавівою С. С. вирушив у Рим. Італія справила на нього величезне враження. Маючи багато вільного часу для читання і знайомства з містом, С. С. ґрунтовно вивчив італійську культуру Відродження, захопився поезією, особливо вподобавши творчість Л. Аріосто. Але понад усе його вразила велична історія Риму з її злетами і падіннями, увічненими у пам'ятках різних епох. У ту пору вічне місто знову готувалося до навали, цього разу — турецької. Скрізь точилися розмови про військову доблесть стародавніх захисників Риму. С. С. вирішив відмовитися від свого цивільного дозвілля — у 1570 р. він вступив у іспанський полк М. де Монкади, розташований в Італії, служив на маленькому кораблі "Маркеза". Іспанське військо готувалося до вирішального двобою з турками. 7 жовтня 1571 р. у битві біля Лепанто С. С. справді виявив оспівану поетами мужність. Хворий, страждаючи від лихоманки, він вступив у бій і хоробро бився, незважаючи на тяжкі рани. Лише після третього поранення С. С. упав. Одна з ран призвела до паралічу лівої руки. До квітня 1572 р. С. С. лікувався у шпиталі, розташованому в сицилійському місті Мессіна. Після одужання знову повернувся до військових лав. Брав участь у боях разом з полком Л. де Фіґероа. Служив на острові Корфу, у північній Африці, різних містах Італії. 20 вересня 1575 р. з братом Родріґо, котрий служив у тій самій армії, на суденці "Сонце" повернувся на батьківщину. При собі С. С. мав рекомендаційні листи до короля Філіппа II, підписані полководцем, братом короля, доном Хуаном Австрійським, та віце-королем Неаполя герцогом де Сесою. Вже майже біля берегів Франції корабель, на якому плили брати де Сааведра, наздогнав шторм. Суденце втратило управління, буря відкинула "Сонце" на південь, де його захопили алжирські корсари. Міґель та Родріґо потрапили у полон.

Бранцем С. С. був п'ять років (1575–1580), виявивши неабияке прагнення до волі та мужність. Спочатку його тримав у неволі грек-потурнак Делі Мама, котрий злакомився на знайдені у С. С. листи до високородних персон і, сподіваючись на багатий викуп, пильнував нового раба, як зіницю ока. С. С. кілька разів організовував втечу, намагаючись визволити якомога більше людей, і щоразу хтось із утікачів зраджував. Після однієї з втеч Делі Мама продав С. С. намісникові Алжиру Гасану Паші, якого вразила мужність однорукого. За жорстокість у поводженні з рабами паша заслужив прізвисько "Гасан-Що-Пахне-Кров'ю". Проте саме в будинку нового господаря С. С. задумав і написав драму *"Алжирські звичаї"* ("El Trato de Argel"), у якій правдиво відтворив страждання бранців.

Упродовж п'яти років родина і сестри С. С. збирали гроші, щоби викупити братів з неволі, і лише у 1580 р. з допомогою монахів-тринітаріїв їх звільнили. Проте, перш ніж отримати право повернутися до Іспанії, Міґель повинен був спростувати звинувачення у відступництві від віри, яке висунув проти нього чернець-домініканець Бланко де Пас, котрий перебував у полоні разом із С. С. Якось Б. де Пас зрадив своїх товаришів, повідомивши господареві про план однієї із втеч, організованих С. С. Побоюючись справедливого покарання, чернець вдався до наклепу, щоби відвести від себе підозру. С. С. довелося ще на місяць залишитися в Алжирі і збирати підписи очевидців його вірності та мужності. Врешті потрібні свідчення були зібрані, і 24 вересня 1580 р. С. С. вирушив до Іспанії.

П'ять років неволі справили значний вплив на письменника. Мужність, волелюбність, відданість батьківщині, ненависть до зрадників, до користолюбства та рабства — всі ці якості, які С. С. виплекав у своїй душі ще під час служби в іспанському флоті, тепер стали для нього ще вагомішими. Він відчував себе лицарем свого часу і мав на це незаперечне право. Алжирська тема назавжди увійшла в його творчість, як і тема самопожертви та подвигу. Армія і полон також навчили його бачити світ з позицій простої людини, розуміти її проблеми, сутність її буття.

Повернувшись на батьківщину, С. С. дізнався, що його вчителя гуманіста Х. Л. де Ойос та полководця дона Хуана Австрійського вже немає серед живих. Сподіватися на чиюсь допомогу С. С. вже не випадало. Його батьки жили у страшенних злиднях. Брат Родріґо знову повернувся на військову службу. Сестра Мадалена стала черницею, прийнявши духовне ім'я Луїса де Белен. Отож і Міґель замислився над тим, як

жити далі. Він звернувся до видавця Бласа де Роблеса з пропозицією опублікувати його п'єсу про Алжир. Проте видавець відмовився — серйозного театру в Іспанії тоді ще не існувало, і драму *"Алжирські звичаї"* ніхто б не поставив. Тоді С. С. знову почав проситися на військову службу. У 1581 р. Іспанія саме воювала за приєднання Португалії та її колоній, а також готувалася до війни з Англією. С. С. отримав посаду військового кур'єра, протягом деякого часу перебував при штабі герцога Альби в Томарі. Причини звільнення С. С. з військової служби остаточно з'ясувати не вдалося. Дослідники вважають, що вирішальним чинником була недостатня платня. Сім'я С. С. надалі бідувала. Крім того, у нього з'явилася позашлюбна донька Ісабель де Сааведра.

У 1584 р. С. С. одружився з 19-річною Каталіною де Саларас-Паласьйос, котра походила з містечка Еськів'яс. Але цей шлюб майже не поліпшив матеріального становища С. С. Він спробував заробляти літературною працею і в 1585 р. написав пасторальний роман *"Ґалатея"* ("Galatea"), віддаючи належне модному на той час жанрові. Втім, *"Ґалатею"* С. С. так і не завершив, хоча й до самої смерті мріяв написати продовження цього роману. Іспанський учений М. Менендес-і-Пелайо у 1905 р. сказав про це так: "У С. С. була невгамовна душа романтика: героїчно виявивши себе в дії, вона переорієнтувалася на створення художніх вартостей, перетворилася на творчу енергію і заповзялася шукати у світі ідилій та уявних мандрів те, чого не знаходила в дійсності". Критика також відзначає близькість *"Ґалатеї"* до "Аркадії" Я. Саннадзаро та інших романів цього жанру. Але вже навіть у цьому творі С. С. протиставляє світ людей світові природи, у тексті *"Ґалатеї"* трапляються реалістичні епізоди — тобто письменник дещо змінює усталені норми жанру.

З 1587 р. С. С. — комісар із закупівлі провізії для "Непереможної Армади". У селах та містах поблизу Севільї він повинен вилучати у населення т. зв. "зайвину" продуктів харчування. Не бажаючи грабувати злидарів, С. С. брав зайвину у церкви, яка погрожувала йому відлученням. Крім того, він не раз поставав перед комісією з перевірки національної чистоти. Взагалі, упродовж п'ятнадцяти років служби С. С. кілька разів потрапляв до в'язниці за наклепницькими звинуваченнями у приховуванні грошей, а також за нестягнення заборгованих недоплат. Майже постійно перебуваючи в дорозі, С. С. все ж продовжував писати.

У 1580–90-х рр. він писав і ставив у театрах свої драми. Дві п'єси цього періоду збереглися до наших днів: нова редакція *"Алжирських звичаїв"* і *"Зруйнування Нумансії"* ("La Destrucción de Numancia"). Вони відіграли важливу роль у становленні іспанського класичного театру. Разом з драматургами Х. Бермудесом, Кр. де Віруесом, Р. де Артьєдою, Л. де Архепсолою, Х. де ла Куевою С. створив "класицизаційний напрям у ренесансному театрі" (термін З. Плавскіна), на ґрунті якого згодом могла постати драматургія Л. де Веґи, щоби надати іспанському театрові іншого розвитку.

У 1604 р. С. С. з родиною оселився у Вальядоліді. На той час він був автором 20–30 п'єс і творцем багатьох розділів першої частини *"Дон Кіхота"* ("Don Quijote"), автором низки повчальних новел: деякі з них увійшли у роман, а решта — побачила світ окремим виданням у 1613 р.

Перша частина *"Дон Кіхота"* була завершена у Вальядоліді і вийшла друком у 1605 р. У романі багато автобіографічних подробиць. Містечко Еськів'яс, батьківщина дружини письменника, розташоване у Ламанчі, дорогами якої С. С. довелося чимало попоїздити. Від родичів дружини він уперше почув розповідь про такого собі Алонсо Кіхано, котрий жив на початку XVI ст., був палким шанувальником рицарських романів і вважав щирою правдою всі рицарські легенди. В Еськів'ясі жили священик Перо Перес, мориск Рікоте, родина Карраско, яких С. С. згадує у романі. Є у творі також розповідь про Гасана Пашу, згадує тут С. С. і про власні взаємини із літераторами-сучасниками, подає оцінку низки своїх творів. Але найбільше впадає в око схожість характеру та долі Алонсо Кіхано й самого автора. Про це згадують багато дослідників, у тому числі й такі глибокі мислителі, як М. де Унамуно та Х. Л. Борхес. Р. Менендес Підаль, аналізуючи літературні витоки образу Дон Кіхота, насамперед називає анонімну "Інтермедію про романси" — п'єсу про дивакуватого Бартоло, який схибнувся на романсах і подався здійснювати оспівані у них подвиги. Роман *"Дон Кіхот"* — синтетичний за своєю природою, у ньому органічно поєднуються усі відомі на той час літературні прозові жанри. Окрім елементів рицарського роману, у *"Дон Кіхоті"* є і пастораль, і любовно-пригодницька повість, і повчальна новела, і "крутійський" жанр, а також виразно помітний вплив іспанської лірики та фольклору.

Перший виїзд Дон Кіхота за межі власного обійстя, перші п'ять розділів роману, критика вважає своєрідним "Протокіхотом", завершеною новелою про марнославний, божевільний, вільний від будь-яких ілюзій світ. Головне її завдання — висміювання епігонських рицарських романів.

Починаючи з 7-го розділу, від другого виїзду Дон Кіхота, і до кінця роману образ героя ускладнюється. Поряд з фантастичними візіями та навіженством з'являються мудрість і шляхет-

ність. Автор спрямовує на героя подвійне освітлення. З двох точок зору показаний і світ: очима ідеаліста й очима простолюдина Санчо Панси. Поряд з високим, щиро рицарським світобаченням і словом — брутальні сценки з життя мешканців Ламанчі і вульгарність їхньої мови. На стику цих антиподів з'являється пародійність, у якій справжнє рицарство звільняється від епігонської літературщини і повертає собі ідеально високий сенс. Цьому відповідає і композиція роману. Герой поступово вживається у вигаданий ним самим образ, його характер гартується низкою однотипних ситуацій — "авантюр", під час яких він попервах сліпо копіює епізоди з прочитаних книг. Але реальність, яка змушує його мислити не по-романному, поволі очищає розум героя від облуди. На зміну фальшивим вартостям приходять справжні. Комізм, яким просякнуті всі рівні структури перших розділів, поступово поступається місцем розмірковуванню, філософському аналізові проблеми добра і зла, неможливості втручання в закономірний плин усталеного життя, яким би недосконалим воно не було, безперспективності недоладно реанімованого ідеалізму, незамінності у світі благодатної відважності мрійника та високого рицарства.

Величезним здобутком письменника стало втілення у художній прозі образу героя, здатного створити у власній уяві цілий світ, навіч бачити його і жити у ньому. Саме віра у реальність уявного світу і робить героя відважним, здатним дотримуватися єдності слова і діла. Знаменно, що для сприйняття думок і подвигів Дон Кіхота більше, ніж інші, відкрите серце Санчо Панси, носія воістину народного розуміння правди життя.

Популярність роману С. С. серед сучасників була величезною. Лише в 1605 р. побачили світ шість видань першої частини *"Дон Кіхота"*. Але не бракувало й негативних відгуків. "Якось, — писав С. С. у *"Доповненні до "Парнасу"*, — коли я жив у Вальядоліді, на моє ім'я прийшов лист, причому за отримання кореспонденції мені належало доплатити один реал... Так ось, відкрив я конверт, а там виявився нудний, нікчемний сонет, у якому автор лаяв "Дон Кіхота". Відлуння критичних відгуків на перший том можна зауважити у другому томі роману. С. С. згадує про прохання читачів зменшити незліченну кількість ударів дрючками, які сипалися на Дон Кіхота у першій частині, та обмежити число вставних новел. Ці поради допомагали письменникові у роботі над другою частиною, яка хоча й не припинялася, проте посувалася вельми повільно. Втім, на це були свої причини. Авторові доводилося одночасно працювати над цілою низкою книг: *"Повчальними новелами"* ("Novelas ejemplares"), *"Подорожжю на Парнас"* ("El viaje del Parnaso"), *"Мандрами Персілеса та Сихізмунди"* ("Los Trabajos de Persiles y Sugismunda"), *"Вісьмома комедіями та вісьмома інтермедіями"* ("Ocho Comedias y ocho entremeses nuevos"). За новели С. С. наперед отримав гроші від видавця Ф. де Роблеса, і ця праця була для нього найнагальнішою. Але, поза тим, у пролозі до *"Повчальних новел"* письменник повідомляв, що незабаром побачать світ *"Подвиги Дон Кіхота і жарти Санчо Панси"*.

Великим ударом для С. С. стала публікація у 1614 р. "Другого тому хитромудрого ідальго Дон Кіхота Ламанчського". Автор назвався Алонсо Фернандесом де Авельянедою з Тордесільяса. Він нахабно знущався над С. С., глузуючи з його віку, однорукості, життєвих негараздів, літературних смаків. Зберігши композиційні особливості першого тому, Авельянеда змінив образ героя. Його вчинками тепер керує не рицарський обов'язок, а віра і прагнення до збагачення. Герой став мізернішим.

Видаючи у 1615 р. другу частину роману, С. С. полемізує з Авельянедою. Він дорікає йому за відхилення від першої частини, за зміну характеру героя. Але для історії літератури важливішим є те, що фальшивий "Кіхот" став для С. С. зразком-навпаки, підставою для глибшого акцентування у тексті гуманістичного нурту, що виявився цілковито незрозумілим для Авельянеди. Внаслідок цих змін роман набув виразного філософського характеру.

Через рік після публікації першого тому *"Дон Кіхота"*, у 1606 р., С. С. знову побував у в'язниці. Поряд з його будинком у Вальядоліді загинув шляхтич, і всю родину С. С. заарештували за підозрою у скоєнні цього вбивства. Крім того, й досі тривали суперечки з приводу фінансової звітності за той період, коли С. С. був комісаром із закупівлі провіанту. Отож після звільнення з в'язниці письменник із сім'єю переїхав у Мадрид. 17 квітня 1609 р. С. С. вступив у Братство рабів найсвятішого причастя. У 1613 р. він став терціарієм Францисканського ордену, а перед смертю постригся у ченці. Ці роки були для письменника особливо тяжкими, тому-то він і потребував протекції.

"Повчальні новели" побачили світ у 1613 р. Ця книга започаткувала іспанську новелістику. З огляду на цю першість *"Повчальним новелам"* належить особливе місце в історії іспанської культури. Загалом ця книга є синтетичною за своєю структурою: поряд з побутовою новелою автор подає пригодницьку, пікарескну або любовну; поряд з філософським узагальненням — сатира, гротеск, фантастика, буденні побутові сценки. Синтетичною є і структура кожної окремої новели, у якій тісно поєднуються різноманітні і протилежні компоненти. У книзі утверджуються ренесансні моральні цінності, гуманістичне

уявлення про людину. Новела С. С. — гідна ланка у розвитку європейської новелістики, що містить і традиційні, і новаторські елементи. Дещо ближчою до італійської традиції (М. Банделло) видається любовно-пригодницька новела С. С., натомість побутова є самостійнішою.

У новелі *"Рінконете і Картадільйо"* зображене севільське злодійське братство з усіма особливостями національної дійсності та мислення іспанського пікаро. Але С. С. не дотримується норм жанру пікарески: співчутливо ставлячись до неповнолітніх героїв новели, які стали на злочинний шлях, автор аж ніяк не милується їхньою спритністю, а послідовно показує небезпечність цього шляху. І раптом несподівано змінює план зображення таким чином, що життя злодійської зграї виявляється символом життя іспанської держави, де також грабують і вбивають, але при цьому ревно моляться.

У новелі *"Циганочка"*, поряд із правдивим зображенням побуту циганського табору, у тісному зв'язку з ним розвивається ідея про повну свободу людської душі.

У новелі *"Ліценціат Відрієра"* шаленець, котрий уявив себе скляним, виступає у ролі мораліста і критика навколишнього світу. Він засуджує ганебні вади придворного та міського середовища. Найогидніша риса людства для нього — лицемірство, яким просякнуте й отруєне все навколо. Трагізм цього образу полягає в тому, що герой, котрий каже правду, сприймається радше як блазень, аніж як критик. Інші слухають його, щоби посміятися. Цим він близький *"Дон Кіхотові"* й самому автору. У пролозі *"До читача"* С. С. писав: "Я першим почав писати кастільською, бо всі численні новели, які друкуються у нас, перекладені з чужоземних мов, натомість мої новели — моя цілковита власність, компонуючи їх, я нікого не наслідував і нікого не обікрав: вони народилися у моїй душі".

У 1615 р. побачив світ збірник *"Вісім комедій та вісім інтермедій нових, які ніколи не виставлялися"*. До нього увійшли твори, які С. С. писав протягом останніх п'ятнадцяти років і вважав придатними радше для читання, аніж для сцени. Серед них зазвичай вирізняють комедію *"Блаженний пройдисвіт"*, як і більшість творів С. С., синтетичну за структурою. У ній поєднані елементи "комедії де сантос" та пікарескної повісті. Історію головного героя Луго дослідники розглядають у контексті історії знаменитого Чапеллето з "Декамерону": Луго в картярському азарті складає обітницю про те, що у випадку наступного програшу він усе покине і стане бандитом, натомість, коли йому поталанить виграти, то це буде свідченням його чернечого покликання. Луго виграє і виконує свою обітницю, а після смерті його проголошують святим. Автор сміється над демонстративною вірою та показною святістю, над дикою марновірністю людей. Ця тема згодом з'явиться в останньому романі С. С. *"Мандри Персілеса та Сихізмунди"*, де вона лунатиме майже по-еразмівськи.

До С. С. інтермедія була веселою заставкою між драмами. С. С., не змінюючи фарсової природи жанру, збагачує його дещо серйознішою тематикою, порушуючи проблеми релігійності, шлюбу та розлучення, змальовує долі людей, котрі перебувають на суспільному дні. Тут ми бачимо селян, міщан, їхніх дружин, служниць, солдатів, дячків, студентів, цирульників. Сюжети й образи нерідко запозичені з міського фольклору, деякі сюжети нагадують італійську новелу, зокрема новелістику Дж. Боккаччо.

Найменша частка у літературній спадщині С. С. належить поезії, незважаючи на те, що поетичні опуси входять до його романів та драм. Дві інтермедії написані віршами. Серед великих поетичних творів найвідомішими є *"Послання до Матео Веласкеса"* та *"Подорож на Парнас"*.

"Послання до Матео Веласкеса" — це викладена терцинами урочиста розповідь про битву поблизу Лепанто, алжирський полон, страждання християн у мусульманській неволі. *"Послання"* закінчується зверненням до короля з проханням допомогти викупити бранців.

"Подорож на Парнас", яку С. С. доповнив *"Додатком до "Парнасу"*, є переробкою поеми італійця Ч. Капоралі з тією ж назвою. Засобами алегорії відтворена літературна боротьба, С. С. глузує над графоманством, переконує в необхідності для справжньої поезії захищати свої позиції. У *"Додатку"* автор подає власну оцінку поетів-сучасників, вирізняючи талант Л. де Веґи, Т. де Моліни та Ф. Кеведо.

Задум останнього роману С. С. — *"Мандри Персілеса та Сихізмунди"* — виник у письменника ще в 1590-х рр. С. С. продовжив роботу над цим твором у 1610-х рр., а завершив свою працю у 1626 р., буквально на смертному одрі. За жанром це пригодницький роман, зразком для якого слугували "Ефіопіки" Геліодора. Дослідники зауважують, що на роман С. С. також вплинула повість Ахілла Татія "Левкіппа і Клітофонт". Закони жанру передбачають розповідь про захопливі та небезпечні пригоди закоханих, хоч і розлучених з примхи долі, проте вірних одне одному. У фіналі вони обов'язково повинні поєднатися. С. С. загалом дотримується названих жанрових норм, але провідну роль у його романі відіграє воля людини до подолання життєвих негараздів. "Ми самі творимо свою долю", — каже головний герой твору. С. С. значно розширює звичну для тогочасного пригодницького роману географію, яка досі пов'язувалася здебільшого з країнами Африки та Сходу. Письменник розповідає про пригоди у північних

краях, його роман навіть має підзаголовок “Північна повість”, і це змушує його вдаватися до допоміжних джерел (“Історія північних народів” У. Магнуса, 1555), фантазувати, відтворюючи специфіку пейзажу та побуту. Цікава деталь біографії: для “Непереможної Армади”, що воювала з Англією, С. С. свого часу вилучав провіант і тоді ж таки обмірковував задум роману про пригоди на теренах Альбіону — вочевидь, королівська політика була для нього зовсім чужою. У *“Мандрах Персілеса та Сихізмунди”* С. С. надзвичайно доброзичливо змальовує невідомих йому мешканців цивілізованої півночі та їхній побут, виявляючи гуманістичну толерантність до людей, котрі живуть і мислять по-іншому. Коли дія роману переноситься у Португалію, Францію та Італію, описи стають реалістичнішими, подробиці — детальнішими, зате з'являється критицизм. Іншого забарвлення набуває тут і воля до дії. Людині доводиться частіше перейматися внутрішньою боротьбою зі своїми психологічними та світоглядними настановами, з помилками та ілюзіями, аніж з перешкодами зовнішнього світу. У романі відтворені настрої героїчної молодості письменника — недарма ж він уважав *“Мандри Персілеса та Сихізмунди”* своїм улюбленим твором.

Останній роман С. С. побачив світ у 1617 р. — його видала вдова письменника. Того ж таки року *“Мандри Персілеса та Сихізмунди”* були ще кілька разів перевидані.

С. С. помер 23 квітня 1616 р. у Мадриді і був похований у монастирі на вулиці Кантарранас благодійним коштом Братства рабів найсвятішого причастя. У передмові до *“Мандрів Персілеса та Сихізмунди”* він писав: “Пробачте, радощі! Пробачте, забави! Пробачте, веселі друзі! Я помираю з надією на швидку і радісну зустріч в іншому світі!”

Письменник помер, але мандри *“Дон Кіхота”* тривають. В. Багно у книзі “Дорогами “Дон Кіхота” подає приблизну динаміку поширення видань роману у світі: XVII ст. — понад 70 видань; XVIII ст. — понад 150, XIX ст. — близько 600, а XX ст. перевершило останню цифру.

Перші переклади *“Дон Кіхота”* або фрагментів роману з'явилися ще за життя С. С. Письменник довідався про це від свого видавця Роблеса. Переклад англійською мовою, здійснений Т. Шелтоном, з'явився в книгарнях у 1612 р. Французькою мовою роман вперше переклав С. Уден у 1614 р. Цей переклад став вельми популярним і перевидавався ще кілька разів аж до кінця XVII ст. Другу частину роману інтерпретував французькою Ф. де Россе й опублікував книгу у 1639 р. За свідченням істориків, у Німеччині перший переклад *“Дон Кіхота”* з'явився в 1621 р., проте жодного примірника цього видання поки що не знайдено. Італійською *“Дон Кіхот”* у 1622 р. вперше переклав Франчосіні, перший переклад роману С. С. російською мовою (щоправда, не з оригіналу, а з французької версії) у 1769 р. здійснив І. А. Тейлс.

Упродовж століть перекладати *“Дон Кіхота”* бралися видатні літератори та письменники: Т. Дж. Смоллетт (1755), Ж.П.К. де Флоріан (1799), Л. Тік (1799), Л. Віардо (1836) та ін. Багатющу історію має також інтерпретація образу Дон Кіхота різними славетними людьми. Про це добре сказав М. Бахтін: “Так, образ Дон Кіхота у подальшій історії роману по-різному переакцентовувався, причому ці переакцентування та інтерпретації були необхідним і органічним розвитком цього образу, продовженням закладеної у ньому незавершеної суперечки”.

Український читач вперше познайомився з романом С. С. у 1891 р., коли з'явився зроблений І. Франком віршований переказ *“Пригоди Дон Кіхота”*. Пізніше *“Дон Кіхота”* переклав В. Самійленко, проте, на жаль, рукопис перекладу загубився у буремний 1919 рік. Згодом неповний переклад твору був здійснений М. Івановим. Після війни, у 1955 р., з'явився переклад Б. Козаченка та Є. Кротевича, котрий мав певні недоліки, оскільки орієнтиром для перекладачів слугував відповідний російськомовний переклад роману. І лише у 1995 р. вийшов роман С. С. у довершеному перекладі видатного майстра перекладацької справи М. Лукаша.

Образ Дон Кіхота дуже швидко вийшов за межі власне сервантесівського роману і розпочав самостійне життя у творах інших авторів — зокрема, в Іспанії у XVII ст. образом хитромудрого ідальго скористалися найвидатніші літератори тієї доби: Т. де Моліна, Л. де Веґа, П. Кальдерон де ла Барка, Л. де Ґонґора-і-Арґоте. Відомо, що одними з перших інсценізацій роману були п'єси Кальдерона та Г. де Кастро.

Іспанські літературознавці нерідко кажуть, що в Англії протягом XVII–XVIII ст. роман С. С. отримав друге життя. Там він був дуже популярним. Про *“Дон Кіхота”* згадується в комедіях Б. Джонсона, паралелі з романом С. С. зауважують у комедії Фр. Бомонта і Дж. Флетчера “Лицар пломенистої тичинки” та в “Гудібрасі” С. Батлера. Просвітники XVIII ст. також дуже високо цінували *“Дон Кіхота”*. Вплив цього твору простежується у “Спогадах про незвичайне життя, творіння та відкриття Мартіна Скріблеруса” А. Поупа, Дж. Арбетнота та Дж. Свіфта. Вельми популярною була й книга Ш. Леннокс “Дон Кіхот жіночої статі”. Не можна оминути увагою і п'єсу молодого Ґ. Філдінґа “Дон Кіхот в Англії”.

Також дуже високо цінували твір С. С. у Німеччині XVIII — поч. XIX ст. Про роман писали Г.Е. Лессінґ, К. М. Віланд, Клінґер, Й. Г. Гердер, Й. К. Ф. Шиллер, Й. В. Ґете. Німецькі

романтики першими побачили у *"Дон Кіхоті"* твір всеосяжної філософії життя. Ф. В. Шеллінг у "Філософії мистецтва" писав про міфологічність Дон Кіхота та Санчо Панси. Тему роману він визначав як реальне у боротьбі з ідеальним. Г. Гайне вважав *"Дон Кіхота"* школою шляхетності та величі. Уявлення романтиків про роман С. С. набули розвитку у творчості Ґ. В. Ф. Геґеля та А. Шопенгауера.

Багато славетних письменників зізнавалися у щирій симпатії до *"Дон Кіхота"*, дехто навіть визнавав свою залежність від цього роману — досить назвати бодай Стендаля, Ґ. Флобера, А. Франса, Ч. Діккенса. Узагальнити сказане можна було б словами Г. Діас-Плахи: "Свідченням геніальності С. С. є не так сам роман, як доля цього роману. Справді, людство ніколи не могло спокійно і незацікавлено ставитися до творіння С. С., а навпаки — наче почувало себе зобов'язаним обрати певну позицію у ставленні до нього, відтак оцінки "Дон Кіхота" у різні епохи можуть, у свою чергу, слугувати характеристиками цих епох".

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Всесвіт. — 1983. — № 2, 1993. — № 2; Дон Кіхот. — К., 1995. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 5 т. — Москва, 1964; Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанческий. — Москва, 1970. — Ч.1–2; Галатея. — Москва, 1973.

Літ.: Асорин. Путь Дон Кихота // Асорин (Хосе Мартинес Руис). Избр. произв. — Москва, 1989; Багно В. Е. Дорогами "Дон Кихота". — Москва, 1988; Борхес Х.Л. Скрытая магия в "Дон Кихоте" // Коллекция. — С.-Петербург, 1992; Бродский С.Г. "Дон Кихот" // Вечные книги. — Москва, 1982; Гречанюк С. Наш сучасник Дон Кіхот // Гречанюк С. Вічні книги. — К., 1991; Державин К.Н. Сервантес: Жизнь и творчество. — Москва, 1958; Диас Плаха Г. Вокруг Сервантеса. — Москва, 1977; Затонский Д. Рыцарь на большой дороге... // Вікно в світ. — 2000. — № 3; Кочур Г. Роман Сервантеса на Україні // Всесвіт. — 1967. — № 1; Ортега-и-Гассет Х. Размышления о "Дон Кихоте" // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — Москва, 1991; Пискунова С.И. "Дон Кихот" Сервантеса и жанры исп. прозы XVI–XVII веков. — Москва, 1998; Полянська Г. М. Людина з Ламанчі. — К., 1984; Сервантес и всемирная л.-ра: Сб. статей. — Москва, 1969; Светлакова О.А. "Дон Кихот" Сервантеса. Проблемы поэтики. — С.-Петербург, 1996; Снеткова Н.П. "Дон Кихот" Сервантеса. — Ленинград, 1970; Умикян А. Д. Мигель де Сервантес Сааведра: Библиография русс. переводов и критич. л.-ры на русс. языке. 1763–1957. — Москва, 1959; Унамуно М. де. Житие Дон Кихота и Санчо // Унамуно М. де. Избр.: В 2 т. — Ленинград, 1981. — Т. 2; Франк Б. Сервантес. — Москва, 1960; Штейн А.Л. Дон Кихот — вечный спутник человечества. — Москва, 2001; Amezúa-y-Mayo A. G. de Cervantes, creador de la novela corta española: 2 t. — Madrid, 1956–1958; Astrana Marín L. Vida ejemplar y heroica de Miguel de Servantes Saavedra: 7 t. — Madrid, 1948–1957; Avalle-Arce J.B. Don Quiote como forma de vida. — Madrid, 1976; Don Quijote: Forschung und Kritik. — Darmstadt, 1968; El Saffar R. Novel to romance: A study of Cervantes's "Novelas ejemplares". — Baltimore-London, 1974; Forciones A.K. Cervantes' christian romance: A study of "Persiles y Sigismunda". — London, 1972; Márguez Villanueva F. Fuentes literarias cervantinas. — Madrid, 1973; Márguez Villanueva F. Personajes y temas del Quijote. — Madrid, 1975; Neuschäfer H.J. Der Sinn der Parodie im "Don Quijote". — Heidelberg, 1963; Riley E.C. Cervantes's theory of the novel. — London, 1962; Suma cervantina. — London, 1973.

А. Зав'ялова



СЕ́ТОН-ТО́МПСОН, Ернест (Seton Thompson, Ernest — 14.08.1860, Саут-Шилдз, Англія — 23.10. 1946, Санта-Фе, Нью-Мексико) — канадський письменник-натураліст.

Батьківщина С.-Т. — Англія. Його батьки емігрували до Канади, коли майбутньому письменникові було шість років. Тут він закінчив школу, а в дев'ятнадцять років здобув диплом коледжу мистецтв у Торонто. Згодом С.-Т. опановував образотворче мистецтво у Лондоні, Нью-Йорку та Парижі. С.-Т. багато подорожував, цікавився фольклором індіанців та ескімосів, але провідною сферою його діяльності було вивчення життя тварин. Саме цій темі присвячені його книги, які принесли йому визнання й авторитет серед письменників-натуралістів. Власні твори С.-Т. ілюстрував сам, поєднуючи у своїх розповідях та малюнках наукову точність із захопливістю.

Першим твором С.-Т. було *"Життя лугового тетерука"* ("The Life of a Prairie Chicken", 1883). Надзвичайно популярними стали його книги *"Дикі тварини, яких я знав"* ("Wild Animals I have Known", 1898), *"Біографія грізлі"* ("The Biography of a Grizzly", 1900), *"Життя тих, на кого полюють"* ("Lives of Hunted", 1901), *"Життя сріблястого лиса"* ("The Biography of a Silver Fox", 1909), *"Дикі тварини вдома"* ("Wild Animals at Home", 1913) та ін. За своє життя С.-Т. написав близько сорока книг.

С.-Т. був першим із плеяди видатних канадських письменників-натуралістів (Д. Кервуд, Ф. Моует, Сіра Сова). Він — засновник традиції, що набула подальшого розвитку у творчості його послідовників, які створювали книги про звірів та птахів, про мисливців та скотарів, про натуралістів і мандрівників. У творчості всіх цих канадських письменників лунає тема єдності життя природи і життя людей, звучить думка про те, що знищення природних багатств завдає великої шкоди Землі та людям, які населяють нашу планету. Інтерес до природи і здібності до малювання виявилися у майбутнього письменника ще змалечку. Він вирізьблював із дерева

фігурки тварин і птахів, їхні зображення заповнювали його зошити для малювання. С.-Т. вів щоденник своїх спостережень за тваринами, з особливою цікавістю читав усе, що стосувалося життя природи. Уже в шкільні роки С.-Т. вирішив стати натуралістом і мандрівником. Щоправда, для цього йому довелося подолати спротив батька, який не пов'язував майбутнє сина із вивченням природи. До того ж, і здоров'я підлітка не було достатньо міцним. Отож, для досягнення мети потрібні були неабиякі зусилля і вольові якості. "Я пішов своєю власною стежкою, — писав С.-Т., — не знаючи і ні в кого не питаючи, чи це найліпша дорога. Я знав лише одне: це була моя дорога".

У нашій країні особливо добре відомий його збірник *"Оповідання про тварин"*, до якого увійшли твори, написані С.-Т. у різний час, а також *"Маленькі дикуни"* (1903) та *"Рольф у лісах"* (1911). Твори С.-Т. читають і дорослі, і діти; вони цікаві для всіх, адже у них йдеться про найголовніше — про життя на Землі, про необхідність піклуватися про наш спільний дім.

У книгах *"Моє життя"* та *"Маленькі дикуни"* письменник розповів про себе, про те, як він став натуралістом. Обидві книги — автобіографічні. Герой *"Маленьких дикунів"* — хлопчик Ян. Його вабить природа, він прагне збагнути її таємниці. "Щовесни йому нестерпно хотілося податися світ за очі, у далеку подорож. Щойно вперше прокидалася природа, як душу його охоплювало це щемне бажання. Дивлячись на диких гусей, що летіли на північ, Ян просто-таки нетямився, прислухаючись до їхніх закличних криків. Кров його закипала, йому хотілося летіти разом з ними". Летіти до нових країв, прислухатися до лісових голосів, стежити за ящіркою, розглядати квіти — все було дивовижно цікавим. Ян дивиться, слухає, малює і розуміє: найбільше від усіх інших у лісі може побачити мовчазний спостерігач.

В *"Оповіданнях про тварин"* головні герої — тварини та птахи. Розповідаючи про них, С.-Т. не ототожнює їх з людьми. Він описує їхні повадки правдиво і точно, скрупульозно передає особливості вдачі кожного свого персонажа. Його героям-тваринам притаманні своєрідні мужність, мудрість та вірність. У кожного свої звички, свій особливий характер, своє ім'я: не просто лис, а Доміно; не просто кролик, а Джек-Бойовий Коник; не просто ворона, а мудра стара ворона Срібна Плямка, яка навіть уміє рахувати. "Я переконаний, — пише С.-Т., — що кожне з цих живих створінь є дорогоцінною спадщиною, яку ми не маємо права знищувати без конечної необхідності і не можемо віддавати для немилосердних забав нашим дітям". С.-Т. відомий також як засновник організації бойскаутів у Америці та Ліги знавців і захисників лісу.

Українською мовою перші переклади С.-Т. з'явилися у Києві в 1911–1919 рр. (перекладачі Ю. Будяк, Ю. Сірий, М. Кривинюк, О. Кривинюк, П. Макаренко. Згодом твори канадського письменника перекладали М. Сірий, О. Верес, В. Купченко, Е. Збарська, Л. Солонько, П. Франко, Н. Боровик, Н. Кузнецова, І. Лещенко й ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Рогань. Історія гірського барана. — К., 1911; Червоний комірець. — К., 1911; Сімейство лисів. — К., 1914; Зайцеві пригоди. — К., 1917; Бінго. Історія мого собаки. — К., 1918; Сірий ведмідь Ваб. — К., 1919; Оповідання. — К., 1924; Маленькі дикуни. — К., 1926, 1958; Пінистий, або Життя й пригоди Дика. — К., 1936; Життєпис сірого медведя. — К., 1937; Вінніпезький вовк. — К., 1970, 1983. *Рос. пер.* — Рольф в лесах. — Москва, 1958; Рассказы о животных. — Москва, 1966; Моя жизнь. Животные-герои. Судьба гонимых. Мои дикие друзья. — Москва, 1982; Жизнь и повадки диких животных. — Москва, 1984; Прерии Арктики. — Москва, 1987; Моя жизнь: Лит. автобиография. Маленькие дикари: Повесть. Рассказы о животных. — Москва, 1991.

Літ.: Garst D.S., Garst W.E. Thompson Seton, naturalist. — New York, 1959.

Н. Михальська



СІДНІ, Філіп (Sidney, Philip — 30.11.1554, Пенсхерст, Кент — 17.10.1586, Арнхем, Голландія) — англійський письменник.

Народився у сім'ї, яка належала до старовинного аристократичного роду. Хрещеним батьком С. став іспанський король Філіп. Батько майбутнього поета, Генрі Сідні, упродовж десяти років був намісником англійської королеви в Ірландії. Навчався С. в Оксфорді, але змушений був покинути його, не отримавши диплома, через спалах епідемії чуми. У 1572 р. С. з дозволу королеви Єлизавети вирушив у подорож до Європи, сподіваючись таким чином вдосконалити знання іноземних мов. Під час мандрів зустрічався з коронованими особами, у Венеції позував відомому італійському художникові П. Веронезе. У Парижі став свідком Варфоломіївської ночі — масової різанини гугенотів французькими католиками. Ця подія зміцнила антикатолицькі переконання С.

Повернувшись у 1575 р. на батьківщину, С. сподівався отримати посаду на дипломатичній службі, але королева не надто довіряла хоча й вельми здібному, проте ще дуже молодому та недосвідченому аристократові. Лише у 1577 р. йому було доручено очолити посольську місію до імператора Рудольфа II. С. мав з'ясувати ставлення німецького монарха до ідеї створення європейської протестантської ліги для боротьби

з католицькою Іспанією. Молодий посол з неабияким завзяттям узявся до виконання дорученого йому завдання і, вочевидь, такий запал роздратував обережну і розважливу королеву, яка всіляко зволікала з початком відкритої і рішучої війни з католицькими країнами. С. змушений був повернутися у Лондон і упродовж семи наступних років не мав жодних офіційних доручень, хоча королева й надалі ставилася до нього прихильно і навіть призначила його на посаду королівського підчашого. Посада була почесною, але цього було надто мало для такої неординарної особистості, як С.

У 1579 р. С. виступив проти запланованого шлюбу королеви Єлизавети з католиком герцогом Анжуйським. Така позиція стала приводом для сварки з графом Оксфордом, прибічником цього шлюбу. Конфлікт мало не призвів до дуелі. Відтак С. залишив королівський палац і усамітнився у мастку своєї сестри, графині Пемброук. Тут на дозвіллі він звернувся до літературної творчості і в 1581 р. закінчив першу версію пасторально-рицарського роману *"Аркадія"* ("The Arcadia"), який згодом отримав назву *"Стара Аркадія"* ("The Old Arcadia"). Роботу над другим варіантом роману письменник розпочав у 1583 р., проте закінчити його не встиг.

"Стара Аркадія" складається з п'яти частин. У романі йдеться про історію правителя Аркадії, герцога Базиліуса, котрий, намагаючись уникнути здійснення пророцтва оракула, разом із дружиною і двома доньками залишає палац і оселяється у лісових нетрях. Невдовзі у їхньому помешканні з'являються двоє перевдягнених принців — Музідор та Пірокл, закохані в доньок герцога. Герцог і його дружина спалахують пристрастю до Пірокла, вбраного в костюм амазонки; Базиліус вважає його дівчиною, натомість дружина герцога дуже швидко здогадується, що в жіночих шатах — юнак. Любовні перипетії героїв посідають у книзі провідне місце.

Одним із головних здобутків роману є майстерне, гармонійне поєднання різноманітних елементів: напівказковий сюжет в *"Аркадії"* насичений моральними сентенціями, пригоди в дусі рицарських романів сусідять із вишуканими пейзажними замальовками, а прозовий текст — з поетичним. Згодом В. Шекспір запозичив з книги С. історію про пафлагонського короля, яка стала основою для сюжетної лінії Ґлостера у п'єсі "Король Лір", а письменник XVIII ст. С. Річардсон знайшов у *"Старій Аркадії"* ім'я для головної героїні свого роману "Памела".

Цикл сонетів *"Астрофіл і Стелла"* ("Astrophel and Stella") С. створив близько 1582 р. Героями циклу стали Астрофіл, ім'я якого у перекладі з грецької означає "закоханий у зірку", та його кохана — Стелла, ім'я якої утворено від латинського слова "зоря". Дослідники вважають, що прототипом Стелли була Пенелопа Деверекс, донька лорда Ессекса, з якою поет був заручений. Через нез'ясовані причини заручини були скасовані. Як одну з можливих причин біографи С. зазвичай називають одруження його дядька, графа Лестера, з удовою лорда Ессекса. Цей шлюб зруйнував сподівання С. на солідну спадщину. У 1581 р. Пенелопа стала дружиною барона Річа. Невідомо, якими були справжні взаємини між П. Деверекс та Філіпом С., але в сонетному циклі вони зображені доволі піднесено. Щоправда, стосунки героїв закінчуються вельми сумно — Стелла не може відповісти на кохання Астрофіла. Мотив неможливості щасливого поєднання між закоханим поетом та його дамою серця був традиційним у сонетних циклах італійської літератури, яка справила великий вплив на англійську любовну лірику епохи Відродження. Зрештою, і сам жанр сонету був запозичений з італійської поезії. До честі С. слід сказати, що любовні переживання його героїв набагато динамічніші та різноманітніші; поет не лише обожнює кохану, а й іноді вдається до іронічної посмішки: він зауважує не тільки її вроду, а й недоліки. Стелла для Астрофіла — жива земна жінка, і він не може обмежитися лише суто платонічним захопленням, тому ще й прагне земного, тілесного кохання.

Цикл *"Астрофіл і Стелла"* складається зі 108 сонетів та 11 пісень. Мова сонетів С. доволі проста, поет уникає використання архаїзмів і химерних неологізмів, зате охоче вдається до каламбурів, обігрує подвійне значення деяких слів та ідіом. У нього вже можна спостерегти й пародіювання певних поетичних образів та зворотів, що стали штампами у любовній ліриці другої половини XVI століття. Посилення розмовних інтонацій у сонетах С. стало своєрідним підґрунтям для тих кардинальних змін, які сталися в англійській поезії XVII ст., коли відбувся рішучий поворот від музикальності вірша до орієнтації на поточне мовлення.

Приблизно одночасно із сонетним циклом С. створив і одну з перших англійських поетик *"Захист поезії"* ("A Defence of Poetry"). Ця праця С. була своєрідною відповіддю на трактат С. Госсона "Школа нісенітниць" ("School of Abuse"), у якому автор намагався довести шкідливість і непотрібність поезії для людської спільноти. "Школу нісенітниць" Госсон присвятив С., знаючи про його симпатії до пуритан (які завжди вельми недовірливо ставилися до світської літератури) і розраховуючи на підтримку. Але С. став на захист поезії і переконливо спростував звинувачення Госсона.

У своїх естетичних деклараціях автор *"Захисту поезії"* дуже часто спирався на ідеї, викладені Арістотелем у його "Поетиці". Як і античний

грецький мислитель, С. означував поезію як "мистецтво наслідування", а об'єктом наслідування вважав природу: "Немає мистецтв, притаманних людині, головним предметом яких не були би творіння Природи..." На відміну від істориків та філософів, поет, наділений творчою уявою, не сліпо наслідує Природу, а перетворює її: "Лише поет, котрий зневажає пута будь-якого рабства, злітає у височінь на крилах власної уяви і створює, по суті, іншу Природу. Він створює те, що або краще від створеного Природою, або ніколи не існувало в Природі... Природа ніколи не прикрасить землю так яскраво, як це зробили поети, її ріки ніколи не будуть прекраснішими, плоди дерев — ряснішими, а запах квітів — ніжнішим..." С. вважав, що поезія, будучи одним з найдавніших видів мистецтва, вже у сиву давнину, на первісних етапах розвитку суспільства, ушляхетнювала розум людини, пробуджувала у ньому потяг до знань. Однією з провідних функцій поезії є виховання людини, "вищої від усіх інших створінь", але при цьому виховний вплив повинен приносити задоволення, насолоду.

Значну увагу С. приділяв співвідношенню змісту і форми у поезії. На його думку, зміст відіграє важливішу роль — талант поета полягає не в умінні заримувати текст, метрично впорядкувавши його, а в здатності створювати яскраві, непроминущі образи. Саме змістові характеристики стали наріжним каменем запропонованої С. класифікації поетичних жанрів. Всього С. визначив вісім жанрів: пастораль, елегійний, ямбічний, сатиричний, комічний, трагедію, ліричний та героїчний.

Трактат *"Захист поезії"*, як і більшість поетичних творів С., побачив світ уже після смерті поета. У листопаді 1585 р. королева, зглянувшись на численні прохання С., дозволила йому вирушити до Нідерландів, де саме в той час англійці допомагали місцевому населенню боротися з іспанським військом. Але участь поета у бойових діях була вельми короткою. У сутичці з іспанцями він був тяжко поранений і 17 жовтня 1586 р. помер. Тіло С. перевезли у Лондон, його було поховано у соборі Св. Павла.

Тв.: *Рос. пер.* — [Стихи] // Европ. поэты Возрождения. — Москва, 1974; Астрофил и Стелла. Защита поэзии. — Москва, 1982.

Літ.: Boas Fr.S. Sir Philip Sidney, Representative Elizabethan: His Life and Writings. — London, 1955; Danby J.F. Poets on Fortune's Hill: Studies in Sidney, Shakespeare, Beaumont and Fletcher. — London, 1952; Howell R. Sir Philip Sidney: The Shepherd Knight. — London, 1968; Kalstone D.M. Sidney's Poetry: Contexts and Proceeding. — Ithaca, 1972; Kimbrough R. Sir Philip Sidney. — New York, 1971; Weiner A.D. Sir Philip Sidney and the Poetics of Protestantism. — Minneapolis, 1978.

В. Ганін



СІМЕНО́Н, Жорж (Simenon, George — 13.02.1903, Льєж — 4.09.1989, Лозанна) — французький письменник.

С. народився у бельгійському місті Льєж у сім'ї бухгалтера. Після смерті батька він працював продавцем у книжковому магазині, репортером у місцевій газеті. Сім'я С. не була заможною, тому його мати, Анрієтт Брюль, котра до заміжжя працювала продавцем в універсамі, здавала внайми кімнати студентам.

Літературну діяльність розпочав як журналіст і письменник "розважального" жанру. Замолоду багато мандрував, регулярно публікував подорожні нотатки і нариси про Європу та Африку. С. почав публікуватися у 1921 р., і його тодішні твори фахівці класифікують як "паралітературу". Провідними у романах С. того періоду є теми еротики і галантних взаємин між коханцями. Цим книгам властиві надуманість ситуацій і психологічних мотивацій, брак конфлікту і яскравих літературних типів. Нерідко С. писав ці романи у гумористичному нурті, завжди ховаючись під псевдонімом. Із 1923 до 1931 рр. С. написав 181 розважальний роман, 1075 оповідань для дорослих і 150 — для дітей. Згодом письменник зізнався: "Мене такі романи навчили того, як не слід писати". У 1922 р. С. одружився зі своєю землячкою і художницею Тіжі. Друга світова війна застала С. у Франції. Влітку він замешкав із дружиною і народженим у квітні первістком Марком у селищі Ніельсюр-Мер і пробув у Франції всю війну. Восени 1945 р. С. вирушив у Нью-Йорк, де його творчість добре знали і де він одразу став "модним" письменником. Коли виникла необхідність у послугах секретарки, С. порекомендували 20-літню канадійку Деніз Віме, у яку він закохався з першого погляду. На той час письменник уже давно фактично не жив із дружиною. З неабиякими труднощами домігшись від дружини згоди на розлучення, С. оформив шлюб із Деніз. В Америці у них народилися син Джонні та дочка Марі-Жорж.

У 50-х рр. до С. прийшла світова слава: його обрали членом Бельгійської Академії, його твори мали незмінний успіх. У 1957 р. письменник разом із сім'єю оселився у невеликому швейцарському містечку Епаленж, що неподалік від Лозанни, щоби розпочати "нове життя" — тихе, усамітнене, спокійне. Проте у травні 1978 р. С. спіткало велике горе: звела рахунки з життям 25-річна дочка Марі-Жорж. До самогубства її підштовхнула не лише успадкована по материнській лінії невиліковна хвороба, а й гнітюча атмосфера у сім'ї, спричинена виходом книжки

"спогадів" Деніз С., котра хворіла на важку форму шизофренії. С. після смерті дочки прожив ще одинадцять років і помер у Лозанні у віці 86 років.

Всесвітню славу С. здобув на ниві детективної белетристики. У 1932 р. видавець А. Файяр уклав з С. контракт, за яким письменник зобов'язався створити серію книг про Меґре. Цикл відкривається романом *"Петер-латиш"* ("Pietr-le-Letton", 1931). І невдовзі комісар Меґре став одним із найвідоміших героїв сучасної літератури. З Меґре, як стверджує С., починається "народний роман", який не зважає на індивідуальність автора, а відповідає комерційному попитові і створюється конвеєрним методом. Почасти саме цим пояснюється легендарна "плодючість" С., котрий протягом життя написав майже п'ятсот творів. Траплялося, що за рік письменник видавав до десятка романів.

У серії книг про комісара Меґре С. не прагнув сягнути літературних вершин і навіть заперечував свою причетність до детективного жанру: "Я не вважаю себе письменником детективних романів, адже ніколи не дотримувався їхніх правил. У моїх книгах з самого початку відомо, хто скоїв злочин. Меґре менше цікавить, хто вбив, він прагне дізнатися, чому вбивця зважився на такий крок".

Меґре має свою біографію і характер. У романі *"Справа Сен-Фіакр"* ("L'Affaire Saint-Fiacre") С. повідомляє, що комісар народився у Центральній Франції, що батько Меґре був управителем замку. Юний Меґре мріяв про кар'єру лікаря, але через нестатки був змушений влаштуватися на роботу в поліцію. Згодом Меґре опиняється в Парижі, де й здобуває славу видатного криміналіста. Кабінет комісара на набережній Орфевр став місцем, у якому розслідувалися найкарколомніші злочини. Проте, на відміну від популярних літературних нишпорок, Меґре ніколи не діє зопалу — він уникає відчайдушних кроків навіть заради розкриття злочину. Комісар завжди намагається зрозуміти, що змушує респектабельного і добропорядного громадянина порушити закон. Персонажі С. мають доволі складну психологію. Як і Шерлок Холмс, Меґре створив власний метод розкриття злочинів. Він намагається проаналізувати події з позицій злочинця, вивчає його дитинство та юність, його звички та "комплекси". Нерідко герої С. одержимі прихованими маніями, що змушують їх "руйнувати" усталені соціально-етичні норми. Але С. — не холодний клініцист, він завжди співчуває злочинцеві, і це особливо імпонує читачам. Відтак письменникові вдалося піднести "поліцейський" роман до висот серйозної літератури, зробити його "високим жанром" завдяки майстерному поєднанню захопливості та психологічної глибини. Так, у романі *"Меґре і вбивця"* ("Maigret et le tueur") розповідається про злочин, який колись скоїв страховий агент Робер Бюро. Він розкаюється у скоєному, проте найбільше побоюється можливості повторення подібного злочину. Герой хотів би звернутися до лікаря-психіатра, але у нього виникають деякі сумніви. Лікарям він не вірить. Урешті-решт, суд засудив Бюро до тривалого ув'язнення, замість того, щоб лікувати його як хвору людину.

Певна річ, С. не завжди одразу називає вбивцю або злочинця. Нерідко він тримає читача у напруженні до останньої сторінки твору. Так, у романі *"Меґре ставить тенета"* ("Maigret tend un piege", 1973) сюжет розвивається вельми динамічно, і лише у фіналі стає зрозуміло, хто і навіщо вбиває самотніх жінок у кварталі Монмартр.

Загалом С. написав близько 80 романів про Меґре. Про популярність героя-детектива свідчить хоча би той факт, що ще за життя письменника у місті Делфзейл Меґре був споруджений бронзовий пам'ятник із вибитим написом: "Меґре Жуль, народився у Делфзейлі 20 лютого 1920 р. Батько — Жорж Сіменон, матір невідома".

Дослідники поділяють творчість С. на дві частини: романи про Меґре і "не про Меґре". Саме в останніх С. намагався виявити свій художній талант. Більшість книг "не про Меґре" є своєрідними психологічними "етюдами звичаїв". Якщо в книгах про комісара С. передусім дбає про захопливість, то в інших своїх творах він втручається в царину роману побутового і психологічного. Втім, між романами першої і другої групи не існує нездоланної межі. Поведінка всіх героїв С. залишається соціально і психологічно детермінованою. Вони переконливі у всіх своїх виявах. Саме це і не дозволяє зарахувати С. до численної групи суто розважальних, масових літераторів.

Окрім власне романів, С. писав і автобіографічну прозу: *"Я згадую"* ("Je me souviens", 1945), *"Педіґрі"* ("Pédigree"), *"Особисті спогади, доповнені "Книгою Марі Жо"* ("Les Mémoires intimes, suivies du Livre de Marie Jo").

З огляду на канони детективного жанру, С. у своїх романах уникає детальних описів, ліричних відступів, картин природи. Деякі дослідники навіть писали про "нульовий градус письма" С. Це визначення передусім стосується мови письменника. С. ретельно добирає лексику, вона завжди вельми конкретна, а її обсяг незначний. Ці особливості могли би свідчити про бідність мови письменника, якби не його вміння вибирати з-поміж звичайних слів найвлучніші і найнеобхідніші формулювання. С. зарекомендував себе і як справжній майстер побудови інтриги. Зав'язка здебільшого подається на першій сторінці книги і розв'язується в її останньому абзаці,

що дозволяє тримати читача у постійному напруженні. Саме тому романи С. перекладені практично всіма мовами світу й відомі у будь-якій країні. Серед найвідоміших романів С. можна назвати *"Дім на каналі"* ("La Maison du canal"), *"Вдова Кудерк"* ("La Veuve Couderc"), *"Тітка Жанна"* ("Tante Jeanne"), *"Залізна драбина"* ("L'Escalier de fer") й ін.

Українською мовою твори С. перекладали П. Соколовський, М. Мещеряк, А. Кисіль та ін.

Тв.: Укр. пер. — Брати Ріко. — К., 1962; Мегре в міністра // Всесвіт. — 1967. — № 3, 4; Замах на бродягу. — К., 1968; Справа Сен-Ф'якрів: Романи. — К., 1969; Клуб "100 ключів": Романи. — К., 1981; Люди навпроти // Всесвіт. — 1991. — № 4; Мегре в "Пікретсі". — К., 1991. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 20 т. — Москва, 1991.

Літ.: Балаханов В.Е. Жорж Сименон, Жюль Мегрэ и другие // Все романы о Мегрэ. — Москва, 1992. — Т. 1; Модестова Н.А. Комиссар Мегрэ и его автор: Социально-психолог. детектив Жоржа Сименона. — К., 1990; Уваров Ю.П. Комиссар Мегрэ на работе и дома // Сименон Ж. Сомнения Мегрэ. — Москва, 1990; Шрайбер Э.Л. Жорж Сименон. — Ленинград, 1983; Assouline P. Simenon. Biographie. — Paris, 1992.

С. Фомін



СІМÓН, Клод (Simon, Claude — 10.10.1913, Антананаріву, Мадагаскар — 6.07.2005, Париж) — французький письменник, лауреат Нобелівської премії 1985 р.

"Ті, хто читають книжку, щоби дізнатися, чи баронеса одружиться з графом, будуть ошуканими" — цією цитатою із Ґ. Флобера на початку роману *"Зоосад"* С. застерігає читачів, що перед ними текст зовсім іншого ґатунку. Як застереження можна сприймати й сам вигляд сімонових текстів: довжелезні, без кінця і краю речення *"Дороги Фландрії"* чи посічені, перемішані у колажному стилі фрагменти різких наративних потоків *"Зоосаду"*.

Так, С. цікавить зовсім не хронологічний перебіг подій-пригод, у якому, як то було у класичному романі XIX ст., різноманітні описи пригальмовували головну дію, виступали в ролі своєрідних прокладок, тут усе навпаки, основна увага акцентується на описах. У *"Стокгольмській промові"* С. згадав слова Ю. Тинянова про можливість іншої поетики, у якій дія відіграє лише другорядну роль, поєднуючи між собою описи. Про свою мету С. говорить словами М. Пруста: "...знайти красу там, де ніколи не міг би її собі уявити: у найбуденніших речах, у глибиннім житті натюрмортів". І основною текстовою моделлю тут виступає опис, за допомогою якого реалізується прагнення описати те, що вислизає, те, що свідомість, зазвичай, відкидає як дрібницю, як малозначущу деталь, описати невловиму конфігурацію, що тривала всього якусь мить, ситуацію, у якій годі розрізнити сон, реальність чи спогад, майже неможливо відтворити причинно-наслідкові зв'язки.

Рушійною силою у вибудові текстів, за власним зізнанням С., у нього виступає не стільки уява, як пам'ять. Картини спогадів власного життя пронизують, здається, всі його твори, а в пізніх романах набувають домінуючого значення. Таким чином, про життя С. чи не найбільше можна довідатися з його власних творів. Тож наведемо лише кілька дат у хронологічній послідовності, всупереч тому, що С. у власних творах їх свідомо заперечує.

Отже, його днем народження було 10 жовтня 1913 р., а місцем — екзотичне Антананаріву, столиця Мадагаскару, де перебував на службі його батько-офіцер. Проте вже у 1914 р. родина С. повернулася у Францію. Дитинство Клода минуло у містечку Сальс під Перпіньяном, яскраво описане в його останньому романі *"Трамвай"*. З 1923 р. до 1929 р. він навчався у Колеж Станіслас у Парижі, 1930 р. — у Ліцеї Сен-Луї, з якого був виключений за порушення внутрішнього розпорядку. Свою творчу кар'єру С. починав як маляр (напевне, звідси його захоплення описами), працював у ательє художника А. Лота. У творах письменника можна натрапити на згадки про його студії в Оксфорді та Кембриджі, про перебування в Іспанії під час громадянської війни, про відвідування Італії, Німеччини, Радянського Союзу. Та чи не найбільше вплинули на формування С. та його письменницький стиль війни: смерть батька у Першій світовій, іспанська війна на боці республіканців, участь у Другій світовій — очікування, здавалося, неминучої смерті, німецький полон, втеча, життя в окупованому Парижі.

Під час війни він написав свій перший роман *"Шахрай"* ("Le tricheur", 1941), опублікований у 1945 р. Після війни С. займався переважно літературою та багато подорожував. Основними подіями його життя стали власні твори. З публікацією роману *"Вітер"* ("Le Vent", 1957) до С. прийшло визнання. Можливо, й сам того не бажаючи, він опинився у ролі одного із найяскравіших представників французького "нового роману", який, звичайно, пов'язують з такими іменами, як Н. Саррот, А. Робб-Ґріє, М. Бютор. З літературних премій, одержаних С., варто згадати премію "Експрес" (1961) за роман *"Дорога Фландрії"*, премію Медічі (1967) за роман *"Історія"* ("Histoire", 1967) і, звичайно, Нобелівську премію з літератури за 1985 р. "за поєднання у ... творчості поетичного і живописного первнів", а також за "глибоке розуміння ролі часу у змалюванні людини".

Романи *"Битва біля Фарсалії"* ("La Bataille de Pharsale", 1969) і *"Тіла-провідники"* ("Les corps conducteurs", 1971) позначили межовий пункт у творчості С., котрий зосередився на самому матеріалі письменства, на творчій здатності слова, образу, літературного знаку, на текстуальному виробництві та відтворюванні сенсу. Сама мова стає для оповіді джерелом пізнання і відкриттів. У текст уводяться фрагменти з більш ранніх книг С. і запозичення з інших авторів. С. використовує і зображальні можливості кінематографу, живопису, листівок, світлин. В романі *"Георгіки"* ("Les georgiques", 1989) С. знову звернувся до теми 60-х рр. — повторюваність історії, циклічний характер смерті, розклад і нове народження, відмова від ієрархії й абсолютів.

В останні роки С. усамітнено мешкав у містечку свого дитинства Сальс і часом у паризькій квартирі, розташованій неподалік зоосаду Jardin de Plantes.

"Дорога Фландрії" ("La route des Flandres") — найвідоміший роман С. Українська є тридцятою мовою, якою він перекладений. *"Дорога Фландрії"* — яскравий зразок сімонового письма: невизначеність сюжетних рамок, відмова від причинно-хронологічної послідовності, заломлені часові та просторові перспективи, суперсуб'єктивація буденних речей, що надає їм символічного, поетичного, навіть міфологічного значення, холодна сімонівська іронія та дотеп. Спершу сюжет розгортається як двопланове минуле: Жорж на війні і його перебування в полоні, під час якого він разом зі своїм другом Блюмом намагається зрозуміти причину самогубства капітана де Решака. У теперішньому плані Жорж перебуває в готельній кімнаті та кохається з удовою де Решака Коріною. Давнє минуле виникає фрагментарно, у вигляді окремих картин. Часові координати окреслені зумисне нечітко, теперішнє і минуле весь час вислизають, перетікаючи одне в одне. Варіанти розгадки таємниці де Решака породжують нові наративні плани: сімейні історії, їхні гіпотетичні варіанти Жоржа та Блюма. Врешті все минуле починає видаватися гіпотетичним, розгалужується на різні менш чи більш імовірні варіанти. Символом роману є дорога, якою рухається військовий підрозділ Жоржа — Дорога Фландрії, дорога війни, дорога нещадного до людини, всепоглинаючого часу.

Роман *"Зоосад"* ("Le jardin des plantes") представляє пізній період творчості письменника. З'явившись після тривалої перерви, він знову розбудив інтерес до творчості С., якого багато критиків по-справжньому змогли оцінити лише тепер, називаючи його одним із найвизначніших письменників XX ст. У романі *"Зоосад"* С. помітно радикалізує зображальні засоби, ставлячи перед собою завдання відтворити картину пам'яті цілого життя. Сюжетно роман тісно пов'язаний з особистою біографією С., а також з його романом *"Дорога Фландрії"*. Його можна навіть розглядати як ще одну перспективу *"Дороги Фландрії"*, що існує як окремий текст.

Структурно *"Зоосад"* набуває ще більшої фрагментарності, таким чином намагаючись перетворитися на багатовимірну текстову тканину. *"Зоосад"* — це колекція, гербарій, зібрання рідкісних експонатів та істот, це численні сюжетні лінії: дитинство, інтернат у Парижі, війна в Іспанії, контрабандисти і будинки розпусти, паризьке щоденне життя, розлоге інтерв'ю з журналістом, відвідання СРСР; це реальні особи: Черчілль, англійська королева, Горбачов, а також невідомі, такі як рибалки у Стамбулі чи арабські перекупки, французькі селяни чи радянські водії; це також ціла низка літературних ремінісценцій із Г. Флобера, М. Пруста, Стендаля, В. Фолкнера, а також картини подорожей: Індія, Туреччина, США, Казахстан, Японія. *"Зоосад"* — це метафора пам'яті, метафора людського прагнення до впорядкування, яке завжди виявляється ілюзорним. Врешті, біографія людини постає як фікція, вона розпадається на окремі періоди, окремі ситуації, епізоди, які годі поєднати в цільну картину, і тому можливий лише перелік, лише нумерація, лише таблички ботанічного саду, лише окремі клітки з екзотичними тваринами, все те, що людина встигає вихопити з руйнівного плину часу. Загалом саме час, його руйнівна сила та пов'язана з цим неможливість єдиної об'єктивної історії, є головною темою сімонових текстів.

С., безперечно, продовжував прустову традицію французької літератури, лише у С. головна прустова тема всесильного спогаду ще більше радикалізується. У своїх пошуках С. зосереджується на мовних асоціаціях, на зблисках усвідомлення, на розгалужених описах, які мають вловити невловиме. І саме такі імпозантні конструкції текстової тканини щонайперше нагадують Пруста. Проте детальніший аналіз сімонового письма дає можливість виділити зовсім інші його риси.

І першою такою рисою можна було б назвати фрагментаційність письма. Лінеарність традиційної романної дії видається С. недостатньо переконливою, надто вузькою. На противагу цьому він творить письмо об'ємності, поліфонічності, досягаючи цього низкою стилістично-текстуальних прийомів, одним з яких і є фрагментаційність. Розгортання сімонової дії тісно прив'язане до власне структури мови, до окремих ключових слів, асоціативні зв'язки між якими породжують нові конфігурації, але, водночас, і відхилення, перестрибування, повернення, вивертання навспак. Оригінальний ритм твориться фразами, що карколомно роз-

галужуються вставними конструкціями, а також через транскрипцію мовлення, перенесеного із різних стильових рівнів, несподіване поєднання яких виходить за рамки традиційної стилістики.

Фрагментаційність як структурна особливість тексту опосередково пов'язана зі семантичною невизначеністю письма С. Ця невизначеність породжується завдяки множинності голосів, поглядів, ракурсів, які взаємозмінюються без будь-якого переходу. Оповідач (особу якого встановити не завжди просто) постійно сумнівається, вагається, шукає точніше слово, щоби передати усе саме так, "як то було", виправляє самого себе (чи, радше...; ні, напевне; насправді — ці та інші обмовки трапляються на кожному кроці), вдається до відступів, відходить від основної теми.

Аналіз короткого уривку сімонового роману свідчить, що ми маємо справу з текстом, у якому відсутні зв'язки, пунктуація — з лакунами, у якому безособові форми стирають часові та просторові координати. Характер зв'язків роману можна аналізувати лише на рівні цілого тексту. Фрагментаційність та невизначеність письма імітують механізми розгортання людської пам'яті, яка водночас є постійною сімоновою темою.

Цей процес сприйняття тексту С. дещо нагадує будівельні майданчики, відгороджені дощаним парканом. Проходячи коридором для пішоходів, ми можемо сфокусувати погляд лише на паркан і бачитимемо радше мерехтіння дощок; якщо ж ми видовжимо фокус зору, намагаючись розгледіти будівельний майданчик крізь щілини, то побачимо його лише завдяки швидкій ході й тим обривкам, що проглядатимуть крізь шпарини між дошками паркану. У такий спосіб паркан стане "прозорим". Саме таке дивовижне перетворення окремих фрагментів у об'ємну картину світу можна спостерігати в романі *"Зоосад"*.

За С., історія, вибудована на логіко-казуальних засадах, можлива лише як індивідуальна історія, сконструйована окремою особою. Та загалом будь-який текст можна розглядати як джерело історії, як свідчення, і романи С. тут не виняток. Вони, безперечно, є свідченнями не лише історії літератури, а й загалом переломної епохи середини і кінця XX ст.

С. намагається підійти до меж виражальних можливостей мови, з'ясувати, що ж залишається по той бік мови і яким чином можна досягти іншого берега. Та водночас його тексти можуть захоплювати своєю поетичністю, масштабністю метафор та образів. Згадаймо бодай фінальну сцену *"Дороги Фландрії"*, коли перед нами, ніби велетенський дракон, оживає час, і ми чуємо, як він ворушиться, суне, змітаючи на своєму шляху всі перепони. У таких пасажах слова несподівано знаходять своє точне місце, мова знову стає прозорою, виводячи на передній план яскраву, зриму метафору.

Саме у цьому переливі мови від німих графем чи псевдоцитат до прозорості метафори полягає парадоксальність сімонових творів. Поетичність С. є поетичністю невловимих деталей, особливою уважністю до навколишнього світу, постійним станом спостерігача, що з якоюсь особливою насолодою (навіть у екстремальних умовах війни) сприймає екзистенцію світу.

Твердячи, що із С. роман помер, деякі критики не помічали, що насправді помер традиційний, так званий реалістичний, роман, що роль всесильного автора справді відійшла у минуле, що текст не обов'язково повинен підлещуватися до читача своєю доступністю і читабельністю, а також може чинити опір, вимагати значного інтелектуального напруження, закликати читача до активної ролі, до гри з автором на рівних.

Тв.: *Укр. пер.* — Вибр. твори: Дорога Фландрії. Зоосад. — К., 2002. *Рос. пер.* — А. Бергсон. Ж.-П. Сартр. К. Симон. Дороги Фландрии. Смех. Тошнота. — Москва, 2000.

Літ.: Вишняков А. Клод Симон: Встреча на пороге текста // Вопр. л.-ры. — 2003. — № 11–12; Осадчук Р. Ландшафти пам'яти на перехрестях слів... // Сімон К. Вибр. твори. — К., 2002; Строев А. Признание или эпитафия? // Ин. л.-ра. — 1986. — № 11.

Р. Осадчук



СІНКЛЕР, Ептон Білл (Sinclair, Upton Beal — 20.09.1878, Балтимор, Меріленд — 26.11.1968, Баунд-Брук, Нью-Джерсі) — американський письменник.

Прожив довге, змістовне життя і залишив величезну спадщину, вельми нерівноцінну з погляду художньої вартості. В одній із останніх його книг *"Автобіографія"* ("The Autobiography", 1962) відтворена оригінальна фотографія: 84-річний С., бадьорий худорлявий дідок, у простій картатій сорочині, стоїть поряд із пірамідою, складеною з написаних ним книг, пірамідою, вищою за нього самого. За сімдесят років літературної діяльності він звертався, либонь, до усіх сфер американського життя, виступав чи не в усіх жанрах: писав романи, драми, повісті, памфлети, статті, мемуари, публіцистичні дослідження, соціологічні праці, кіносценарії, укладав антології. Його твори були перекладені майже 60 мовами. С. був одним із найпопулярніших письменників світу. У його архіві збереглося понад

півмільйона рукописних сторінок. С. залишив також величезну епістолярну спадщину — десятки тисяч листів. Серед адресатів, з якими він листувався, близько 1300 видатних діячів політики і літератури, науки і мистецтва: Ф. Д. Рузвельт і Й. Сталін, В. Черчілль і А. Ейнштейн, Максим Горький і Р. Роллан, Дж.Б. Шоу і Г. Веллс, А. Барбюс і С. Ейзенштейн та багато інших.

Упродовж усього життя він постійно тримав руку на пульсі світових проблем. С. не належав до письменників кабінетного типу, які протягом тривалого часу плекають свої задуми, — він був радше невгамовним репортером, котрий квапиться відтворити події за гарячими слідами. Хрестоматійними стали слова Дж.Б. Шоу: "Коли мене запитують, що відбувалося протягом мого довгого життя, я зважаю не на комплекти газет і не на авторитети, а на романи Ептона Сінклера". Величезна популярність С. серед широкого читацького загалу разюче контрастувала зі зневажливим ставленням до нього з боку "академічної" критики. Для неї він був "соціологом", "журналістом", котрий вдерся у світ вишуканої словесності. Справді, С. відрізнявся від звичного типу літератора, його книги вирізнялися відвертою тенденційністю, пропагандистською орієнтацією. Дж.Б. Шоу вважав, що С. — "письменник-борець із соціальним підходом", для якого перо — "зброя", а "літературні прийоми цікаві не самі по собі, а як засіб донесення до читача своїх ідей". Пояснюючи свою думку, Шоу стверджував: Ептон С. — "не Генрі Джеймс, а радше Даніель Дефо". Він був представником нової тенденції у літературі XX ст., коли гострі соціальні проблеми спонукали письменників до "ангажованості", змушували займати виразну позицію, брати участь у суспільно-політичній боротьбі й активно впливати на симпатії та переконання читачів. Але у своєму прагненні до актуальності і негайного реагування на події С. нерідко писав нашвидкоруч, іноді диктував тексти творів стенографісткам, майже не переймаючись формою і вдаючись до "посереднього" стилю викладу.

Він народився в сім'ї аристократів, котрі збожіли внаслідок війни Півночі та Півдня. Батько торгував вином, відтак С. змалечку зненавидів алкоголь і став ревним прибічником тверезого способу життя. У 15 років він уже займався літературною поденщиною, писав бульварні оповідання та повісті, щоби заплатити за навчання у коледжі. Будучи студентом Колумбійського університету, він видав свої перші романи *"Король Мідас"* ("King Midas", 1901) і *"Принц Хаген"* ("Prince Hagen", 1903). Його ім'я стало відомим у США після того, як побачив світ роман *"Джунглі"* ("The Jungle", 1906), який був подією не лише у літературному, а й в громадському житті країни. У центрі роману — гірка доля родини литовських емігрантів, які прибули у США і стали об'єктом безжальної експлуатації. Трагічною є доля головного героя Юргіса Рудкуса, пролетаря, робітника на різниці, безробітного, волоцюги, котрий потрапив до в'язниці, згодом люмпена-заробітчанина, штрейкбрехера, котрий у фіналі роману "навертається" у соціалістичну віру. У його дружини Уни, виснаженої надмірною працею, починаються передчасні пологи, і вона помирає; перший син Антанас, залишений без догляду, тоне у вуличній грязюці; гине і друга дитина. Такою ж трагічною виявляється і доля інших родичів Юргіса Рудкуса. Кульмінацією роману став страхітливий, сумнозвісний опис чиказьких різниць: робітники працюють у жахливих антисанітарних умовах; у виробництві використовують і падлятину, і туберкульозну худобу; із зіпсованого м'яса виготовляють ковбасу та консерви. Зі сторінок роману поставала переконлива картина того "промислового рабства", яке письменник затаврував за допомогою влучної і вбивчої метафори: "джунглі" . Відтоді цей образ назавжди увійшов у поточне мовлення. Викривальний документальний матеріал, який С. зібрав та "інтегрував" у текст роману, приголомшив читачів. Була навіть створена спеціальна сенатська комісія для вивчення становища на чиказьких різницях.

"Джунглі" стали яскравим зразком соціологічного роману, а сам письменник виступив як представник "літератури протесту", що відігравала в Америці важливу роль. На початку 1900-х рр. С. належав до руху т.з. "розпорпувачів багна", великої групи журналістів і публіцистів (їхнім лідером був Л. Стеффенс), котрі виступали на шпальтах популярних масових видань із сенсаційними викривальними публікаціями про огидні явища американського способу життя і всієї суспільної системи, а саме: про корупцію виконавчої та законодавчої влади, продажність охоронців порядку, виготовлення фальсифікованих ліків, про спекуляцію та махінації у фінансових сферах, про торгівлю "живим товаром", використання дитячої праці, шахрайство політиканів і т.п. Виступи "розпорпувачів багна" стимулювали процеси реформування.

Дж. Лондон назвав *"Джунглі"* "Хатиною дядечка Тома" рабів найманого капіталу". Л. Толстой, отримавши у Ясній Поляні роман з дарчим підписом автора, зауважив у щоденнику: "Дивовижна книга. Автор — знавець життя робітників. Викриває недоліки всього цього американського життя...".

Серед творів, написаних С. на початку століття, вирізняється роман *"Король Вугіль"* ("King Coal", 1917), за основу якого автор узяв реальні події страйку на вугільних копальнях у Колорадо. Як і в *"Джунглях"*, С. детально описує

виробничі процеси у важкій та небезпечній шахтарській праці. Своєрідність роману полягає в тому, що автор відтворює події через сприйняття головного героя, багача Хара Ворнера, який, щоправда, тимчасово "відшаровується" від свого класу і ставиться до гірників зі співчуттям. На тлі суворих буднів шахтарського селища розгортається історія кохання Хара Ворнера і Мері Барк, "червоної Мері", робітниці-ірландки, пристрасної мужньої дівчини з чулим, добрим серцем, яку данський критик Г. Брандес назвав "Валькірією робітничого класу". Помітно, що в цьому романі письменник уже не вірить у заклики до милосердя, адресовані можновладцям. Робітники постають не як жертви, виснажені експлуатацією, а як люди, готові боротися за свої права. Зображені в романі перипетії страйкової боротьби засвідчили, що в літературі з'явилася нова тема відкритого протистояння праці та капіталу.

Міжнародний резонанс викликав знаменитий роман С. *"Джіммі Хіґґінс"* ("Jimmie Higgins", 1919), перший у західній літературі відгук на російську революцію 1917 р. У цьому творі (щоправда, у притаманній С. дещо схематичній манері) відтворено процес становлення і розвитку особистості, показана життєва історія звичайного американського робітника, функціонера соціалістичної партії. Дізнавшись про перемогу більшовиків, Хіґґінс вбачає у цьому втілення своїх давніх сподівань. Мобілізований в армію, він вірить у те, що, воюючи з кайзером, захищає демократію і допомагає країні Рад. Спочатку Джіммі воює з німцями у Франції. А потім у складі експедиційного корпусу він потрапляє до Радянської Росії. Там на фронті поблизу Архангельська під впливом революційної агітації більшовика Калинкіна Хіґґінс відмовляється воювати проти своїх братів — російських робітників. Його заарештовує контррозвідка, у казематах Джіммі катують. Страждаючи, Хіґґінс відчуває себе солідарним з усім людством, яке бореться проти гноблення і визиску.

Перше повоєнне десятиліття виявилося одним із найплідніших етапів у творчості С. У 20-х рр. він став найпопулярнішим у СРСР американським письменником. У клубах та бібліотеках відбувалися спеціальні обговорення його творів. Горький, з яким С. листувався з 1912 р., повідомляв йому: "Джіммі" — чудова річ, її дуже добре читають у Росії. Ви пишете дедалі краще — сердечно вітаю Вас із цим".

У цей час С. активно працював як публіцист, оприлюднивши серію викривальних памфлетів *"Мертва рука"*. У них він завзято атакує соціальне зло. Демонструє залежність церкви від фінансових інтересів *("Вигоди релігії")*; продажність преси *("Мідна марка")*; деградацію письменників, які узалежнили свою творчість від долара *("Мистецтво Мамони")*; примітивізацію мистецтва і перетворення його на масову комерційну псевдокультуру *("Гроші пишуть")*. Критикував С. і вади освіти як у школах *("Гусенята")*, так і в університетах *("Гусячий крок")*. У його романах об'єктом викривання стають корінні недоліки системи: він показує проникнення у робітниче середовище таємної агентури, донощиків і шпигунів *("100%")*; махінації королів "чорного золота" *("Нафта")*; підпорядкування апарату судочинства інтересам владоможців *("Бостон")*. Особливо цікавим був роман *"Бостон"*, у якому С. подав широку соціальну панораму американського суспільства, втягненого у боротьбу проти процесу над Сакко і Ванцетті, котрі стали жертвами несправедливого суду.

На початку 30-х рр. С. брав активну участь у політичному житті. Він опублікував свою програму, т. зв. ЕПІК ("Покладемо край злидням у Каліфорнії", 1934), і висунув свою кандидатуру на посаду губернатора цього штату, проте зазнав поразки на виборах. З другої половини 30-х рр. брав участь в антифашистському русі письменників. Його повість *"Вони не пройдуть"* (1936), оперативний відгук на події в Іспанії, незважаючи на певну поверховість і "тенденційність", містила актуальний заклик до єдності всіх борців з коричневою загрозою.

Наприкінці 30-х рр. С. почав працювати над багатотомною епопеєю про Ланні Бедда ("Lunny Budd-serie", 1940–1953), яку відкриває роман *"Крах світу"* (1940). Дія у цьому творі відбувається у період 1913–1919 рр. У другому романі серії (*"Поміж двох світів"*, 1941) йдеться про епоху від Версальського миру до економічної кризи 1929 р.

У процесі написання нових романів серії письменник дедалі ближче підходив до сучасності, а в заключних томах С. уже йшов у ногу з часом. В епопеї відтворюється історична панорама подій від початку Першої світової війни до кінця 40-х рр. Дійовими особами романів С. були Рузвельт, Трумен, Сталін, Гопкінс, верховоди "третього рейху", міністри та генерали, дипломати і письменники. С. аналізував такі важливі події, як конференції у Версалі та Генуї, фашистський переворот в Італії 1922 р., прихід Гітлера до влади у 1933 р., "зсередини" показував життя "третього рейху" у 30-х рр. та бойові дії союзників у період Другої світової війни. Реальні історичні постаті, чимало з яких на час створення епопеї були живими сучасниками С., діють у його романах поряд з вигаданими героями. Увесь цей багатющий матеріал "цементувався" за допомогою центрального персонажа, сина мільйонера Ланні Бедда, котрий подорожує світом як експерт з купівлі творів живопису і виконує деякі важливі конфіденційні

завдання антифашистського характеру. У заключних томах епопеї, особливо в останньому романі *"Повернення Ланні Бедда"* (1953), герой гостро виступає проти сталіністського експансіонізму і тоталітаризму, натомість пропагуючи американські демократичні ідеали.

До кінця життя Ептон С. залишався прибічником принципів демократичного соціалізму. Разом із С. Льюїсом письменник зробив істотний внесок у становлення "соціологічного" напряму в реалізмі, у розвиток "літератури факту", документального та публіцистичного роману.

Тв.: *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 9 т. — Москва, 1965.

Літ.: Богословский В.Н. Эптон Синклер. — Москва, 1976.

Б. Гіленсон



СІ́РА СОВА́ (Grey Owl; автонім: Белані, Джордж Стенфілд — 1888, Англія — 13.04.1938, Саскачеван, Канада) — канадський письменник.

Видавав себе за індіанця по материнській лінії, але згодом з'ясувалося, що це було вигадкою. Замолоду переїхав до Канади, де почав працювати провідником. Вивчав природу, був мисливцем, спостерігав за життям бобрів.

С.С. змалечку цікавився природою, прагнув до життя у лісі, серед тварин. Життя і побут індіанців були для нього надзвичайно принадними — ймовірно, саме цим можна пояснити і містифікацію з його походженням.

У передмові до книги *"Мандрівці нетрів"* він пише, що усім завдячує "рідній природі". Нестерпним для С.С. було усвідомлення того, що індіанців виганяють з їхньої рідної землі, що вирубують ліси, знищують чудову природу. Він глибоко переживав експансію цивілізації у канадські ліси, загибель багатьох індіанських племен.

Будучи англійцем, С. С. з юності жив як справжній індіанець. Разом зі своєю дружиною Анахорео, розумною й освіченою жінкою, котра належала до племені ірокезів, С. С. провадив спосіб життя, традиційний для індіанської сім'ї, — вони жили у лісі, у маленькій хатині. С. С. полював, його дружина займалася хатніми справами. Він навіть відмовився від радіоприймача, мотивуючи це тим, що радіохвилі впливають на погоду і, отже, можуть заподіяти комусь шкоду. Оскільки С. С. жив відлюдником, окремо від суспільства, важко що-небудь дізнатися про його життя. Єдиним джерелом інформації залишається його власна біографія та інші книги С. С.

Так сталося, що, полюючи на бобрів, С. С. приручив двох бобренят, і вони стали членами його сім'ї. Він і його дружина піклувалися про бобренят, як про власних дітей. Пригодам з життя бобрів присвячені його відомі книги *"Саджо та її бобри"* ("The adventures of Sajo and beaver people", 1935), *"Сіра Сова"* ("Grey Owl") та ін.

Невдовзі після одруження у душі С. С. відбувся переворот — він зрозумів, що не можна жити в гармонії з природою і при цьому стріляти у звірів, лаштувати для них пастки. Цей конфлікт став провідною темою творчості С. С. У книгах він пише про свою любов до бобрів, які жили у його домівці. Письменник сприймав їх не просто як тварин — не випадково ж індіанці називають бобрів "бобровим народом", "маленькими індіанцями", "балакучими братчиками".

Внутрішньо протестуючи проти знищення лісів і вигнання індіанців, С. С. поступово переконався й у тому, що полювання є не менш згубним для живої природи. Він з болем пише про особливо жорстокі способи вбивства тварин траперами і не може змиритися з таким бузувірством. С. С. погодився на напівголодне існування, але назавжди відмовився від нелюдського винищення бобрового народу. Більшу частину свого часу він присвячував спостереженням за їхньою поведінкою. Він описує життя бобрів у своїх книгах, захоплюється їхнім інтелектом, виявляючи у них здібності до умоглядних висновків.

У перекладі книги *"Сіра Сова"*, либонь, не так гостро відчувається песимістичний настрій автора, однак йому щомиті доводиться долати внутрішню роздвоєність, він повсякчас страждає від суперечностей. Письменникові постійно доводиться бути свідком невгамовної жорстокості людей і бачити загибель бобрів, яких він так палко захищає. С. С. приручає вже не тільки бобрів, а й сойок, ондатр, інших тварин.

Спостерігаючи за ними, аналізуючи життя природного довкілля, С. С. почав складати і записувати оповідання. Свої перші твори він читав прирученим бобрам, які уважно слухали його. За його власним зізнанням, С. С. не надто добре знав англійську мову, а тому його оповідання не вирізнялися добрим стилем та невимушеністю викладу. Першим твором, запропонованим до друку, став нарис про Північну Канаду, її ліси, флору та фауну. Проілюструвавши нарис фотографіями, С. С. надіслав його в Англію, на адресу свого знайомого, не сумніваючись у тому, що його перше творіння опублікують. І справді, через місяць він отримав свій нарис (щоправда, добряче скорочений) і гонорар. Журнал опублікував і нарис, і фотографії, зроблені С. С., а редактор запропонував надсилати нові кореспонденції та оповідання.

Проте невдовзі після цього трапилася подія, що стала трагедією для С. С. та його дружини. Їхній давній друг, який не знав про те, що вони приручили бобрів і перестали на них полювати, перебив усіх тварин, що жили навколо хатини С. С. Так зруйнувалася мрія С. С. про ідилічне сусідство бобра та людини, про мирне життя на лоні природи, де людина і тварини — брати.

Потім С. С. згадував, що зрозумів, чому так полюбив бобрів, лише тоді, коли почав писати про них книгу. Він усвідомив, що для нього бобри — уособлення індіанської раси, символ рідної природи. В індіанців відібрали все — землю, ліси; єдине, що продовжує пов'язувати їх із природою, — це бобри. С. С. намагався збагнути природу через спілкування з цими тваринками. Та й власну літературну творчість він також сприймав як певний закон природи. Написавши повість про своїх загиблих бобрів, він відчував свою втрату не так гостро. Отримавши життя у книзі, маленькі бобри наче ожили для нього і знову увійшли до його оселі.

С. С. намагався досконаліше опанувати англійську мову, погодився нарешті й на те, щоб у будинку працював радіоприймач, хоча й надалі ставиться до будь-яких механізмів з великою осторогою. У поглядах С. С. на тваринний світ було багато суперечливого і дивного — люблячи і захищаючи бобрів, він продовжував полювати на інших тварин. Якщо бобрів С. С. майже ототожнював із людиною, то багатьох тварин, особливо хижих, він сприймав як звичайний індіанець-мисливець. Над цією суперечністю він замислився лише тоді, коли у пастку, налаштовану на видру, потрапив бобер.

С. С. ставав дедалі відомішим завдяки своїм оповіданням та нарисам, і якось до нього приїхали кінематографісти, щоби зняти фільм про бобрів. Згодом С. С. запропонували посаду в Державному заповіднику. Про нього почали з'являтися статті в американських та англійських газетах. Здебільшого, автори цих публікацій схвально писали про С. С. Лише одного разу його звинуватили у плагіаті. С. С. запекло заперечував це звинувачення, мотивуючи його безглуздість тим, що він не настільки добре знає англійську мову, щоби наслідувати стиль якогось іншого автора. С. С. наполягав на тому, що писав свої книги сам, користуючись словником. Приблизно тоді ж він почав зустрічатися з іншими захисниками природи, вступив у товариства із захисту тварин, віддавав весь свій час та сили справі відтворення і збереження навколишнього середовища.

Документальних свідчень про С. С. збереглося небагато, головним серед них є його власні книги, які, звісно, хибують суб'єктивністю, проте, безперечно, написані чесно і щиро.

Українською мовою ряд творів С. С. переклала С. Павличко.

Тв.: Укр. пер. — Саджо та її бобри. — К., 2001. *Рос. пер.* — Саджо и ее бобры. — Москва, 1958; Рассказы опустевшей хижины. — Москва, 1974.

Літ.: Пришвин М.М. Серая Сова. — Москва, 1971; Dickson L. Half-breed. The Story of Grey Owl. — London, 1939.

Н. Волкова



СКОТТ, Вальтер (Scott, Sir Walter — 15.08.1771, Единбург — 21.09.1832, Еббботсфорд, Шотландія) — англійський письменник.

В історію літератури С. увійшов як творець історичного роману. Майбутній романіст народився у багатодітній сім'ї, він був дев'ятою дитиною з-поміж дванадцяти (із них шестеро рано померли). Його батько, Вальтер С., син фермера, був відомим і досить заможним адвокатом і ревним кальвіністом, а матір, Анна Резерфорд, — дочкою лікаря, професора медицини Единбурзького університету. У дворічному віці Вальтер захворів на поліомієліт, і як наслідок — атрофія м'язів правої ноги та пожиттєва кульгавість. Закінчив школу, вивчав юриспруденцію в Единбурзькому університеті. Працював у батьковій конторі, де практично ознайомився з шотландським і англійським законодавством. Адвокатська практика, пов'язана з поїздками по країні, праця секретаря единбурзького суду та шерифа одного з округів Шотландії допомогли молодому С. познайомитися з людьми і життям, що згодом істотно позначилося на його літературній діяльності.

За часів С. Единбург вже не був політичним центром Шотландії, адже з початку XVIII ст. вона перестала бути самостійною державою і ввійшла до складу Об'єднаного королівства Великобританії. Про колишню велич країни нагадували знаменитий Единбурзький замок, руїни Голірудського абатства та палаци шотландських королів, що височіли на навколишніх пагорбах. Пам'ять про минуле Шотландії зберігали архітектурні пам'ятки Единбурга та його околиць.

Минуле батьківщини викликало у С. жвавий інтерес. У дитинстві він познайомився з історією свого роду, з родинними переказами, що переходили від покоління до покоління. Дитиною він захоплено слухав розповіді про героїчні битви і боротьбу Шотландії за свою незалежність. Роботу в суді і обов'язки шерифа С. поєднував із записуванням старовинних балад, народних пісень і переказів, з відвідуванням місць, пов'язаних з видатними історичними подіями та битвами. С. змалечку вирізнявся жадобою до знань і дивовижною пам'яттю, яка не нехтувала навіть неістотними подробицями

та деталями. Він завжди багато читав, ґрунтовно вивчив історію Шотландії, Англії, інших європейських країн. С. захоплювався фольклором й архітектурою, знав і тонко відчував красу природи Шотландії, її лісів і полів, знався на побуті, повір'ях та звичаях шотландців. У 1795 р. С. одружився з Марґарет Карпентер (Шарпентьє). Наприкінці 90-х рр. XVIII ст. з'явилися його перші публікації (анонімно надрукована адаптація однієї з балад німецького поета Г. А. Бюрґера (1796 р.), а згодом — переклад драми Й. В. Ґете "Ґец фон Берліхінген"). Інтерес до Бюрґера, творчість якого тісно пов'язана з народною поезією, та до історичної п'єси Ґете, героєм якої є рицар, котрий повстав проти княжої сваволі, можна вважати вельми характерним для С.-початківця: фольклор та історія, зрештою, стали для нього головними джерелами літературного натхнення. Водночас С. чудово знав творчість письменників європейських країн, спирався на їхні досягнення та відкриття. Своїм учителем він називав Г. Філдінга.

У 1802 р. С. опублікував два томи народних пісень, які він почав збирати ще замолоду, — *"Пісні шотландського кордону"* ("Minstrelsy of the Scottish Border"). Третій том побачив світ у 1803 р. Згодом з'явилися поеми С.: *"Пісня останнього менестреля"* ("The Lay of the Last Minstrel", 1805), *"Марміон"* ("Marmion", 1808), *"Панна озера"* ("The Lady of the Lake", 1810), *"Рокбі"* ("Rokeby", 1813), присвячені середньовічній епосі. Реальність у цих поемах поєднується з фантастикою, факти переплітаються з вигадкою. Історичні події набули художнього втілення у поемах *"Поле Ватерлоо"* ("The Field of Waterloo", 1815), *"Гарольд Безстрашний"* ("Harold the Dauntless", 1817). Завдяки цим творам С. став знаменитим і увійшов до історії як творець жанру історичної поеми.

У передмові до поеми *"Марміон"* С. писав, що прагне "розповісти читачам про час, коли відбувалася дія, і познайомити їх зі звичаями епохи". У *"Марміоні"* С. оспівав мужність воїнів, котрі захищають батьківщину від загарбників. Відтворені події початку XVI ст., — битва під Флодденом, що відбулася у 1513 р. між шотландцями та англійцями. Шотландці зазнають поразки, герой поеми гине. Минулому Шотландії присвячена і поема *"Панна озера"*. Змальовуючи побут і звичаї кельтів, котрі мешкали у гірських районах країни, С. спирається на документальні джерела і народні перекази. Події, описані в *"Рокбі"*, відбуваються в Англії XVII ст., в епоху громадянських конфліктів, що завершилася створенням у 1649 р. буржуазної республіки під проводом Кромвеля. Згадується у поемі про битву біля Морстон-Мура (липень 1644 р.), у якій республіканці, очолювані Кромвелем, розбили військо короля. Проте серед героїв поеми немає жодної історичної постаті. Поеми С. стали підґрунтям, на якому згодом постали його історичні романи.

Внесок С.-романіста у розвиток літератури має неперехідну цінність. З притаманною йому глибиною проникнення у життя різних епох — від середньовіччя до сучасності — С. побачив "таїну життя" своєї епохи у її перехідному характері. Письменник жив на межі XVIII і XIX ст., коли феодальні стосунки змінювалися буржуазними. Патріархальна Шотландія відходила у минуле. Виникали і розвивалися нові форми суспільних відносин і життя, нові явища у сфері ідеології, літератури, мистецтва. Посилювалося прагнення з'ясувати закономірності історії, загострювався інтерес до минулого. Велич і сила С. полягають у тому, що він поєднав у своїй творчості вивчення історії з філософським осмисленням минулого і блискучою художньою майстерністю романіста, здійснив синтез науки і мистецтва. У цьому полягало новаторство С. як творця жанру історичного роману. О. де Бальзак писав: "Вальтер Скотт звеличив роман до рівня філософії історії... Він збагатив його духом минувшини, поєднав у ньому драму, діалог, портрет, пейзаж, опис; включив до своїх творів і дивовижне, і буденне, ці неодмінні складники епосу, і доповнив поезію невимушеністю найпростіших говірок".

Творчість С. започаткувала новий етап у розвитку роману. Не поступаючись своїм попередникам у художній майстерності, С. перевершує їх не тільки глибиною своєї історичної концепції, а й досконалішим методом побудови роману і розкриття характерів героїв. Романтизм у творчості С. поєднується з яскраво вираженими реалістичними компонентами. Дослідники зауважують, що С. залучив "романтичну стихію до сфери реального". С. звертався до значних історичних подій, розкрив роль соціальних конфліктів у історії людства, показав народні рухи, створив повнокровні народні характери. Усією логікою подій, зображених у його романах, С. підкреслював залежність долі окремої людини від перебігу історичних процесів, розкриваючи характери дійових осіб у їхньому зв'язку із сучасністю. Він відтворював особливості побуту людей, їхні звичаї, вдачу, колорит країн і епох, романи С. насичені етнографічними реаліями, письменник майстерно змальовував батальні сцени, подавав детальні портрети своїх героїв, описував умови їхнього життя та діяльності. С. дотримувався консервативних поглядів, був прибічником уряду торі та конституційної монархії. Він визнавав право народу на боротьбу проти гноблення, але побоювався революційних перетворень, упереджено ставився до ідеї народовладдя. І все ж він завше виступав на захист народу і у своїх кращих романах виклав

саме народну точку зору на події, що відбувалися.

С. написав 28 романів, 19 із них присвячені Шотландії. Серед "шотландських" романів — *"Веверлі"* ("Waverley, or Tis Sixty Years Since", 1814), *"Ґай Маннерінґ"* ("Guy Mannering, or The Astrologer", 1815), *"Антикварій"* ("The Antiquary", 1816), *"Пуритани"* ("Old Mortality", 1816), *"Роб Рой"* ("Rob Roy", 1818), *"Легенда про Монтроуза"* ("The Legend of Montrose", 1819). Події англійської історії відтворені у романах *"Айвенго"* ("Ivanhoe", 1820), *"Монастир"* ("The Monastery", 1820), *"Абат"* ("The Abbot", 1820), *"Кенілворт"* ("Kenilworth", 1821), *"Вудсток"* ("Woodstock; or The Cavalier", 1826). У *"Квентіні Дорварді"* ("Quentin Dorward", 1823) описано події, що відбуваються у Франції за часів короля Людовіка XI.

У романах С. перед нами постає цілий світ подій і почуттів, грандіозна панорама життя Англії та Шотландії упродовж кількох століть, від XII до початку XIX ст. Проблематика його романів завжди актуальна; про яку б епоху С. не писав, він осмислює її з погляду сучасності. Письменник ретельно вивчав історичні документи, пам'ятки, костюми, звичаї, вважаючи точність необхідною умовою створення повновартісного історичного роману.

У "шотландських" романах історія країни показана у її вирішальні моменти. Усі авторські (та й не тільки) сподівання перевершив успіх першого історичного роману С. *"Веверлі"*, що вийшов друком без прізвища автора (наступні романи, аж до 1827 р., виходили як твори "автора Веверлі"). Сюжет цього роману — історичні події 1745 р., коли шотландці зробили останню значну спробу здобути незалежність від Англії. Центральним героєм є молодий англійський дворянин Едвард Веверлі, котрий як офіцер англійської армії їде служити у Шотландію і потрапляє з одного ворогуючого табору в інший. У *"Легенді про Монтроуза"* події відбуваються в середині XVII ст., вони пов'язані з чварами двох феодалів — Аргайла і Монтроуза — і з долею племені Синів Туману, яке кровно ворогує з іншими шотландськими кланами. Коріння цієї ворожнечі сягає у сиву давнину, коли Сини Туману стали на захист патріархально-родового устрою і виступили проти феодалізації Гірської Шотландії. Розуміючи усю небезпеку наслідків кровної ворожнечі кланів, С. захоплюється високими моральними якостями Синів Туману, їхніми волелюбністю, чесністю та хоробрістю. Моральні принципи людей цього гірського племені втілені у передсмертних словах Рональда Мак-Іфа, з якими він звертається до внука: "Бережи незаплямованою свободу, яку я заповідаю тобі у спадок. Не міняй її ні на пишні шати, ні на стіл, що вгинається від смаколиків, ні на пухову перину... Живи вільним... Плати добром за добро. Мсти ворогам свого племені!"

У *"Роб Рої"* С. пише про наслідки тих процесів, які описані в *"Легенді про Монтроуза"*. На початку XVIII ст. Шотландія втрачає незалежність; у 1707 р. вона входить до складу Об'єднаного Британського королівства. В життя гірської країни входять нові форми товарно-грошових відносин. С. захищає право шотландців на боротьбу з пригноблювачами. Риси народного месника втілені в образі Роба Роя.

Роб Рой — реальна історична постать, ватажок шотландських верховинців. "Як і Робін Гуд, — пише С., — він був добрим і шляхетним грабіжником; відбираючи у багатих, він щедро обдаровував бідних". У романі відтворений волелюбний дух гірської Шотландії, її славний ватажок Роб Рой зображений сильним і суворим у хвилини небезпеки, привітним і веселим у час дозвілля, з кучерявим рудим волоссям, в накинутому на плечі пледі, що тріпоче на вітрі, з рушницею і яскравою пір'їною на капелюсі.

Історію Англії С. починає з подій, описаних в *"Айвенго"*. Дія відбувається наприкінці XII ст. Джерелом історичних подій для С. слугували середньовічні літописи. Захоплива розповідь ґрунтується на справжніх історичних фактах і побутових реаліях. "Письменник може собі дозволити змалювати почуття і пристрасті своїх героїв набагато детальніше, ніж це зроблено у старовинних хроніках, — писав С., — але, як би далеко він у цьому не зайшов, він не повинен додавати жодних подробиць, що не відповідають звичаям епохи".

"Айвенго" — роман про далеке минуле, про час, який, за словами С., "позначений різкими суперечностями між саксами, котрі орали землю, і норманами, котрі володіли цією землею як завойовники і не бажали ні змішуватися з переможеними, ані визнати їх людьми своєї породи". Події роману відбуваються в 1190-і рр., коли на троні перебував король Річард Левине Серце. Від часу битви під Гастінґсом (1066), коли Вільгельм Завойовник здобув перемогу над англосаксонським військом і королем Гарольдом, минуло вже 130 років. Нормани захопили Англію, але ворожнеча між ними і саксами не припинилася. Національні чвари ускладнювалися соціальними конфліктами — між селянами-кріпаками та феодалами. Ведеться боротьба за централізацію королівської влади, це необхідно для приборкання феодалів і досягнення єдності країни. Королю Річардові доводиться боротися проти свавільних баронів, герцогів та графів. Його підтримують міщани та селяни, які страждають від панських усобиць; до королівського війська приєднуються такі люди, як Айвенго, — малоземельні або позбавлені спадщини феодали.

С. змалював усі суспільні верстви середньовічної Англії: саксонських вельмож (Ательстан, Седрик, його син Айвенго, леді Ровена, яка перебуває під захистом Седрика), норманських рицарів (Фрон де Беф, де Мальвуазен, де Брасі, де Буаґільбер), духовенство (абат Еймер, чернець Тук, який бореться на боці селян), селян (раби Седріка Вамба і Гурт), а також вільних стрільців, яких очолює відважний Локслі, єврея-лихваря Ісаака з Йорка, котрий разом зі своєю донькою Ребеккою зазнає жорстоких утисків, та ін. Всі вони відіграють свою роль у панорамі подій і кожен з них показаний виразно та яскраво. Епоха раннього середньовіччя змальована з притаманними їй брутальною суворістю і захопливою барвистістю. С. підкреслює контраст між красою природи й умовами життя народу, розповідає про сваволю феодалів, про перетворення рицарських замків на розбійницькі кубла, про грабунки і насильства, якими промишляють рицарі-хрестоносці, про пишноту рицарських турнірів.

Кожного з героїв роману С. описує вельми детально, створюючи багатогранні та живі образи. Письменник намагається бути об'єктивним, розкриваючи не лише сильні, а й слабкі риси людей. Ведучи мову про жорстокість де Брасі, С. високо оцінює його рицарську доблесність; перелічуючи чесноти Седрика, згадує про його обмеженість; захоплюючись величною поставою Ательстана, не оминає увагою його лінощі та пасивність. Хоробрий Бріан де Буаґільбер, свавільний принц Джон, невгамовна у своїй мстивості Ульріка — всі вони як живі. Майстерність у творенні характерів героїв споріднює С. із Шекспіром. Образ Ісаака оживляє у пам'яті Шейлока, Ровена і Ребекка теж нагадують шекспірівських героїнь. Зв'язок творчості С. з фольклором особливо виразно виявляється у народних сценах. Це відчувається в образі Локслі, створеному на основі народних переказів і балад про Робін Гуда.

Образ короля Річарда в романі видається дещо ідеалізованим. У С. — це шляхетний і відважний лицар, доблесний воїн, який викликає захоплення у всіх, хто бачить його в бою. Натомість історія знає іншого Річарда — брутального, підступного і жорстокого. Перекручуючи історичну правду, С. керувався цілком певним задумом: показати історичну необхідність централізації королівської влади, яка покладе край внутрішнім чварам у країні. В *"Айвенго"*, як і в інших своїх романах, С. поєднує опис окремих доль з історичними подіями. Роман С. допомагає не лише дізнатися про історію, а й зрозуміти та відчути її.

Історизм С. розкривається і в романі *"Пуритани"*, у якому йдеться про події 1679 р., коли у Шотландії спалахнуло повстання пуританів, спрямоване проти реставрованої у 1660 р. династії Стюартів. На тлі боротьби між республіканцями і роялістами показана доля шотландця Генрі Мортона, котрий стає одним із вождів повсталих пуританів. Жорстокість королівської влади, сваволя вояків королівської армії змушують його взяти участь у боротьбі між феодальним і буржуазним таборами. Найбільш прийнятною формою подолання гострого соціального конфлікту С. вважав досягнення компромісу між ворожими силами — аристократією та буржуазією.

У романі *"Квентін Дорвард"* події відбуваються у другій половині XV ст. на теренах Франції та Фландрії. Головний герой — молодий шотландець Квентін Дорвард, котрий змушений залишити рідний край, рятуючись від ворогів, які знищили членів його сім'ї. Дорвард подався до Франції і вступив на службу до короля Людовіка XI. Разом з іншими шотландськими стрільцями Квентін служить у королівській охороні. Людовік XI намагається приборкати своїх норовистих васалів, які не хочуть коритися централізованій королівській владі.

Звертаючись до різних епох, С. на історичному матеріалі кожної з них підкреслював неминучість зміни старого новим. Розповідаючи в *"Айвенго"* про боротьбу англосаксів і норманів, він показав історичну закономірність перемоги останніх, оскільки саме вони були носіями більш розвинутих форм феодалізму. У *"Квентіні Дорварді"* підкреслюється необхідність зміцнення абсолютизму та централізації влади з метою боротьби проти великих феодалів. Звертаючись у *"Роб Рої"* до подій XVIII ст., письменник розкривав неминучість народних повстань в умовах становлення буржуазного суспільства.

С. відомий як автор низки повістей, оповідань, історичних праць (*"Історія Шотландії"*, *"Життя Наполеона Бонапарта"* та ін.). Він також видавав праці мемуарного і біографічного характеру, виступав як літературний критик. Беручи участь у видавничій діяльності, він зазнавав невдач, банкрутував, був змушений напружено працювати, писати, щоби відшкодувати втрачені кошти. Більша частина життя С. минула у його маєтку Еббoтсфорд, де письменник і помер.

У світову літературу С. увійшов як творець історичного роману. Він належить до плеяди найвидатніших майстрів красного письменства. У центрі Единбурга у 1840-х рр. було споруджено пам'ятник Вальтеру С. (архітектор Дж. Кемп); статую письменника створив скульптор Дж. Стіл. Пам'ятник нагадує шпиль готичного собору, під склепінням якого — постать великого шотландського письменника. Цей монумент став окрасою і символом столиці Шотландії.

Творчість С. справила значний вплив на українську літературу. Її добре знав і високо цінував

Т. Шевченко, нею захоплювались і вивчали Марко Вовчок, М. Драгоманов, Леся Українка. Проте найбільший вплив романістика С. мала на П. Куліша, засновника жанру історичного роману в українській літературі.

Перші переклади творів С. з'явилися у Львові в 1877 р., роман *"Айвенго"* виходив у 1929 і 1955 рр.

Тв.: Укр. пер. — Квентін Дорвард. — К., 1956, 1973; Пертська красуня. — К., 1983; Айвенго. — Львів, 2001. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 20 т. — Москва; Ленинград, 1960—1965; Собр. соч.: В 8 т. — Москва, 1990; Мармион: Повесть о битве при Флоддене в шести песнях. — Москва, 2000.

Літ.: Вальтер Скотт: Библ. указ. — Москва, 1958; Дайчес Д. Сэр Вальтер Скотт и его мир. — Москва, 1987; Долинин А.А. История, одетая в роман: В. Скотт и его читатели. — Москва, 1988; Орлов С.А. Историч. роман Вальтера Скотта. — Горький, 1960; Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. — Москва, 1989; Пирсон Х. Вальтер Скотт. — Москва, 1983; Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. — Москва-Ленинград, 1965; Ремізов Б. Вальтер Скотт на Україні // Всесвіт. — 1971. — № 12; Brown D. Walter Scott and the Historical Imagination. — London, 1979; Clark A.M. Sir Walter Scott: Formative Years. — New York, 1970; Crawford T. Scott. — London, 1965; Hartveit L. Dream Within a Dream: A Thematic Approach to Scott's Vision of Fictional Reality. — Bergen, 1974; Johnson E. Sir Walter Scott. The Great Unknown: In 2 vol. — London, 1970; Lauber J. Sir Walter Scott. — New York, 1966.

Н. Михальська



СЛОВА́ЦЬКИЙ, Юліуш (Słowacki, Juliusz — 4.09.1809, Кременець, Україна — 3.04.1849, Париж) — польський поет.

Батько С., Евзебіуш Словацький, викладав риторику та поетику у Кременецькому ліцеї, в останні роки життя був професором Віленського університету і помер від туберкульозу в 1814 р. Мати — Саломея Янушевська, донька управителя маєтками Кременецького ліцею. Овдовівши, вона вдруге вийшла заміж за професора Віленського університету, доктора медицини Августа Бекю. Роки дитинства поета збіглися з часом загострення революційної ситуації у Вільно. Було розкрито діяльність таємних університетських товариств. Почалося слідство, потім арешти, заслання. Слідством керував сенатор Новосільцев. Вітчим С., професор Бекю, пристав на його бік. У майбутньому це ускладнило стосунки С. з прогресивними колами суспільства. У 1824 р. А. Бекю несподівано загинув від удару блискавки.

У 1825 р. С. закінчив курс навчання у Віленській гімназії і вступив до Віленського університету на факультет етичних і політичних наук, де вивчав юриспруденцію та літературу, особливо захоплюючись секретами поетики. У ці роки він був приголомшений стражданнями, які позначилися на його характері: нерозділеним коханням до Ядвіґи Снядецької і самогубством єдиного друга Людвіґа Шпітцнаґеля, який, як зрозумів С., вкоротив собі віку від безнадії.

Перші відомі твори С. датуються 1825 р. Це *"Елегія"*, переклад з А. де Ламартіна, і *"Місяць"*, у якому він наслідує Ламартіна. У ранніх творах С. захоплюється темою переваги мрії над дійсністю, національною екзотикою *("Українська дума")*, орієнталістськими мотивами під впливом "Кримських сонетів" А. Міцкевича *("Шанфарі")*.

У 1826 р. С. закінчив університет і переїхав у Кременець, де тоді жила його мати. Там він активно вивчав англійську мову і читав твори Дж. Н. Ґ. Байрона в оригіналі. Тоді ж таки С. остаточно зрозумів, що літературна творчість — його єдине покликання. Спадщини, яку залишив його батько, вистачало для того, щоби жити і не ходити на службу. Проте мати мріяла, що син стане успішним чиновником, і С. довелося поступитися. У лютому 1825 р. він переїхав у Варшаву і став чиновником-практикантом у Державній комісії фінансів. Його лякала перспектива сірих чиновницьких буднів, і він доклав усіх зусиль, щоб увійти до літературного середовища Варшави, де тоді з особливою силою спалахнула суперечка між поетами-романтиками і прибічниками класики. Чвари загострилися, головно, через передмову А. Міцкевича до петербурзького видання його віршів.

У Варшаві С. багато писав. Були створені друга редакція поеми *"Шанфарі"*, поеми *"Гуго"* ("Hugo", 1829), *"Ченець"* ("Mnich", 1830), *"Араб"* ("Arab", 1829—1830), *"Ян Белецький"* ("Jan Bielecki", 1830), *"Змій"* ("Zmija", 1831), драми *"Міндовґ, король литовський"* ("Mindowe, król litewski", 1831) і *"Марія Стюарт"* ("Marja Stuart", 1830). У його поемах помітний вплив Байрона, трапляються і запозичення з Міцкевичевого "Конрада Валленрода", але при цьому вони вирізняються бездоганною поетичною майстерністю, віртуозним метром. 15 листопада 1830 р. поет віддав свої поеми і драми у цензуру, сподівався на швидку публікацію. Але через два тижні у Варшаві спалахнуло повстання. С. негайно приєднався до повстанців і створив низку революційних віршів. Серед них був і *"Гімн"* ("Hymn" — "Bogorodzico, Dziewico!", 1830), який повстанці поклали на музику і співали. На зламі 1830—1831 рр. з'явилися його *"Ода до вольності"* ("Oda do wolności"), *"Куліг"* ("Kulik"), *"Пісня литовського легіону"* ("Pieśń legionu litowskiego"). У цих творах С. виступає за повну незалежність Польщі.

Навесні 1831 р. С. відмовився від посади у Комісії фінансів і перейшов на дипломатичну

службу. Невдовзі на вимогу матері, котра боялася, щоби С. після поразки повстання не потрапив на заслання, він вирушив у Вроцлав, а потім у Дрезден. У липні-серпні 1831 р. виконував дипломатичне доручення, яке полягало у перевезенні повстанських листів до польських місій у Парижі та Лондоні.

Про поразку повстання С. дізнався після повернення з Лондона у Париж і вирішив залишитися у столиці Франції. Захопившись у Лондоні В. Шекспіром, він продовжив вивчати його творчість і в Парижі. Щоб читати П. Кальдерона в оригіналі, С. вивчав іспанську мову. Часто слухав романтичну оперу. Все це стало джерелом його драматургічної майстерності. Враження поповнювалися і фактами реального життя: у Францію прибували маси польських повстанців, вони жили сподіваннями нової революції. У середовищі польських емігрантів постійно точилися суперечки про причини поразки повстання, що породжували чвари і руйнували єдність. С. болісно переживав цей розкол (стаття *"Париж"*). У Парижі С. підготував видання творів у двох томах (1832). Польська еміграція поставилася до його книги доволі прохолодно. Посилилися ідейні розбіжності С. й еміграції, і поет вирішив оселитися у Швейцарії. З 1833 до 1835 р. він жив у Женеві, усамітнившись від політичних дискусій і здобувши можливість на самоті переосмислити пережите. Так з'явилася лірико-філософська за жанром поема *"Час роздумів"* ("Godzina myśli", 1833), сповнена враженнями юності. У 1833 р. С. підготував до друку і видав 3-й том *"Віршів"* ("Poezje"). До нього увійшли повстанські пісні і написані в Парижі поетичні повісті *"Ламбро, грецький повстанець"* ("Lambro, powstańca grecki") та *"Дума про Вацлава Жевуського"*.

Того ж року поет розпочав працювати над драматичною трилогією у віршах *"Кордіан"* (підзаголовок *"Коронаційна змова"*; "Kordian"). Перша частина побачила світ у 1834 р. Про існування другої нічого не відомо, а третю автор спалив. Перед першою частиною С. подав *"Уготування"* та *"Пролог"*, своєрідний вступ до трилогії. Тут він вступає у полеміку з А. Міцкевичем, котрий уособлював Польщу в образі "Христа народів". С. пише, що поляки знемагають у рабстві за гріхи батьків, а образ Спасителя змінює образом "Вінкельрода народів". Вінкельрод — швейцарський герой, який у битві при Земпаху (1386) притягнув до себе і встромив у своє тіло кілька ворожих списів, щоби зробити пролом у ворожих лавах. С. вважав, що польські події 1830 р. створили сприятливу атмосферу для Липневої революції у Франції та визвольної боротьби у Бельгії. Тільки в цьому для нього полягала історична місія польського повстання у європейських масштабах. Польща виконала "вінкельродівську" роль в історії, але в майбутньому поет передбачав нові бої за свободу. Текстом драми *"Кордіан"* він намагався висловити свою точку зору на причини поразки повстання й оцінити емігрантський рух. Його висновок такий: боротьба зайшла в глухий кут, народ йшов за фальшивим пророком, духовна недолугість шляхти і непереконливість ідеалів занапастили повстання. Більше того, ідеали шляхти були незрозумілими для народу. Драма вийшла з друку анонімно. Проте ім'я автора дуже швидко встановили, і еміграція знову відзначила лише суто поетичну обдарованість С., натомість варшавські підпільники зачитували книгу до дірок. Вона стала об'єктом репресій з боку царської адміністрації.

Наприкінці 1834 р. С. створив романтичну трагедію-казку *"Баладина"* ("Balladyna"). Поет показує абсурдність світу, де все відбувається всупереч ідеалові. Казкові сили, бажаючи добра, чинять зло, люди отримують не те, до чого прагнуть. На троні царює спочатку дурень, а потім злочинниця. До драми також увійшли низка запозичених сцен із п'єс Шекспіра, уривки з балад Міцкевича. Це нагромадження подане як іронічне порівняння непорівнюваних понять: ідеального та реального, трагічного та комічного, новаторського й епігонського. С. у листах не раз підкреслював, що послуговувався аріостівською іронією. Граючись із визнаними шедеврами літератури, поет наче грався з усталеними думками про світ, показував їхню непереконливість. Фінал трагедії, як і годиться у казці, є дидактичним. Зло покаране.

У листах до матері 1834–1836 рр. С. пише про посилення почуття безнадії у ставленні до становища в Польщі. Депресивні тенденції позначилися і на його драмі *"Горштинський"* ("Horsztyński", 1835). Це трагедія в прозі. С. не завершив цього твору і не дав йому назви. Назва *"Горштинський"* належить видавцеві творів С. Тема трагедії — згубна глупота зарозумілості шляхтичів, що призвела до краху Речі Посполитої.

У 1836 р. С. здійснив дворічну подорож. Він відвідав Італію, Грецію, Єгипет, Палестину, Сирію. На матеріалі вражень була створена велика поема *"Подорож з Неаполя по святих місцях"* ("Podróz do Ziemi Swiętej z Neapolu", 1836–1839). Вона збереглася не повністю. Італія і Греція нагадують поетові сторінки їхньої героїчної боротьби за свободу, гордий подвиг Байрона, славу Костюшка. Його думка звертається до сивої давнини, до героїзму спартанців, які загинули під Фермопілами: "Серце польське завмира від сорому перед духом Греції тих суворих літ". Після відвідин Палестини і Сирії у його творчості виникає образ поета-пророка, душу якого, як уста біблійного пророка Ісайї, очищає і запалює вогнем серафим.

Після повернення в Італію в 1837 р. С. написав поему *"Ангеллі"* ("Anhelli", опубл. 1838). Ця філософсько-символічна поема — притча про народ і його вождя-пророка, про розпорошення польських емігрантських і революційних сил, про нову боротьбу за свободу Польщі, яку провадитиме не еміграція, а весь польський люд. Поема відзначається дуже складною стилістикою. Її символізм і алегоризм близькі до барокових.

У 1838 р. у Флоренції під впливом Дантового "Пекла" С. створив поему *"Розповідь П'яста Дантишека гербу Леліва про подорож до пекла"* ("Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle"). Грубий і постійно п'яний Дантишек розповідає про те, як він ніс голови своїх п'яти синів, котрі загинули під час революції, через пекло, щоби потрапити на гору Сіон і там зі своєю страшною ношею постати перед Богом, благаючи про милість і очищення. Але в пеклі він зустрічає різних ворогів і потвор — царя, папу, зміїв. Кидаючи у них головами своїх дітей, він приходить до Бога з порожніми руками. У поемі подана алегорична картина поразок польської шляхти й еміграції. Вона настільки сповнена неймовірними жахіттями, що й сам С. згодом вважав цей твір доволі невдалим.

У 1839 р. С. повернувся у Париж, де написав знамениті трагедії *"Мазепа"* ("Mazepa") та *"Лілла Венеда"* ("Lilla Weneda"). У цих творах, як і в багатьох інших, поет подав критичну оцінку минулого. Так, у драмі-хроніці *"Лілла Венеда"* (опубл. 1840) символом життєвої стійкості стародавнього народу венедів, легендарних предків поляків, є арфа, яку венеди втратили і не можуть повернути тільки тому, що покладаються лише на віру.

У 1840 р. С. розпочав працювати над поемою *"Беньовський"* ("Beniowski"), за жанром близькою до Байронового "Дон Жуана". Герой твору — звичайний шляхтич, "хлопець без химер", котрий "мовить, наче економ" і "схожий на лакея", пропив свій маєток і тільки після цього став членом одного з опозиційних товариств — Барської конфедерації. Розповідь С. сповнена іронії. Проте герой-невдаха все-таки стає учасником видатних подій, і це дає авторові змогу знову звернутися до теми революції. У поемі багато ліричних відступів, роздумів про самотність і стіну нерозуміння, яка оточує поета, про романтичні штампи, трапляються також і гострі полемічні виступи проти літературних опонентів. Поема *"Беньовський"* є досить багатоплановою і барвистою за тональністю. С. працював над цим твором до 1845 р.

У 1842 р. поет пережив важку ідейну кризу, увійшов до "Кола" Товянського, демагога і містика. С. намагався створити свою філософсько-містичну концепцію, переосмислюючи історію Польщі саме під цим кутом зору. Ці спроби позначилися на багатьох творах С. цього періоду, зокрема вони посідають вагоме місце у відомій поемі *"Король-Дух"* ("Krol Duch"), яку поет писав до 1849 р., але не встиг закінчити.

Драма *"Фантазій"* ("Fantazy"), на думку літературознавців, створювалася у 1842 р. (точна дата невідома). Події відбуваються в Польщі у 40-х рр. XIX ст. Конфлікт ґрунтується на згубній силі грошей. Другорядною темою твору є зображення своєрідної гри в ідеали — курйозного і водночас жорстокого прагнення заможного шляхтича облаштувати зовнішній бік свого життя за позірними ідеалами романтичної поезії.

У травні 1843 р. С. порвав стосунки з "Колом" Товянського: від поета вимагали цілковитого духовного підкорення цензурі містичних братів та сестер, а з цим С. погодитися не міг.

Упродовж усього життя поет знемагав від жаги активної революційної дії. Тому у 1848 р., коли стало відомо про підготовку Краківського повстання, він негайно вирушив у Познань. Знову писав повстанські вірші *("І вийдуть сто робітників")*. Проте революційний рух було швидко придушено. Гіркота поразки активізувала задавнені сухоти, посилила у його творчості песимістичні настрої:

Були ми великими, й були ми смішними,
Дух Божий пили ми і стали хмільними;
Могили отецькі, підгір'я і скали
Під поклики флейт нам, як вівці, скакали,
А в горах танцюючих і понад ними
Стояли титани — меча херувими.

Годин ми не знали, жили, як жовніри;
Дух часу не мав, а час не мав міри,
Дух сам блискавицею йшов до порога
Вічності — й вічністю став біля Бога;
Правду кажу вам, брати знамениті,
Що духом священним ми перепиті!

Тепер ми тверезі, розумні і вчені,
Цінителі хліба, ковбас і печені;
У головах — ясно, і флейти не грають,
Одвічні могили і гори дрімають;
Свій час ми узгодили навік з дзиґарями;
Спимо ми, і світ спочиває під нами.

(*"Були ми великими..."*
пер. Д. Павличка)

За життя С. так і не побачив жодної своєї драми на театральній сцені. У царській Росії твори С. були заборонені цензурою до 1862 р. Прем'єра *"Мазепи"* відбулася у 1847 р., але угорською мовою в Будапешті. У Польщі *"Мазепу"* поставили у Кракові 1851 р. Тільки після 1860 р., коли у Лейпцигу побачило світ 4-томне зібрання творів С., творчість поета поступово здобула визнання і на польській сцені: на межі XIX–XX ст.

були поставлені *"Марія Стюарт"*, *"Кордіан"*, *"Горштинський"*, *"Фантазій"*, *"Баладина"*.

Творчість С. добре відома в Україні. Його поезію перекладали І. Верхратський, М. Старицький, Олена Пчілка, М. Зеров, М. Рильський, М. Бажан, Борис Тен, Г. Кочур, Є. Дроб'язко, Д. Павличко, І. Драч, І. Світличний, В. Коптілов, І. Глинський та ін.

Тв.: Укр. пер. — Вибр. твори. — К., 1952; Балладина: Трагедія на 5 д. — К., 1955; [Вірші] // Всесвіт. — 1959. — № 9; Поезії. — К., 1969; Беньовський: Фрагменти поеми. — Сімферополь, 1984; Баладина // Всесвіт. — 1988. — № 8; Укр. дума. — Львів, 1993; [Вірші] // 50 польських поетів: Антологія польської поезії у пер. Д. Павличка. — К., 2001. *Рос. пер.* — Избр. соч.: В 2 т. — Москва, 1960; Лирика. — Москва, 1966; Стихи. Мария Стюарт. — Москва, 1975; Избранное. — Москва, 1984.

Літ.: Вервес Г.Д. Юліуш Словацький і Україна. — К., 1959; Дерналович М. Юлиуш Словацкий. — Варшава, 1986; Левінська С.Й. Юліуш Словацький. — К., 1973; Павличко Д. Укр. патріотизм Ю. Словацького // Сучасність. — 2002. — № 10; Радишевський Р.П. Юліуш Словацький: Життя і творчість. — К., 1985; Стахеев В. Ф. Словацкий // История польской л.-ры: В 2 т. — Москва, 1968. — Т. 1; Софронова Л.А. Польская романт. драма: Мицкевич-Красиньский-Словацкий. — Москва, 1992; Ю. Словацкий. Биобибл. указ. — Москва, 1959; Kleiner J. Słowacki. — Wrocław, 1972; Sawrymowicz E. Juliusz Słowacki. — Warszawa, 1973; Treugutt S. "Bieniowski": Kryzys indywidualismu romantycznego. — Warszawa, 1964.

А. Зав'ялова



СМО́ЛЛЕТ, Тобайяс Джордж (Smollett, Tobias George — 19.03.1721, Далкгорн, Дамбартоншир — 17.09.1771, Ліворно, Італія) — англійський письменник.

Народився у Шотландії, в сім'ї шотландського лорда. Відвідував університет у Глазго, потім став учнем хірурга, довго бідував, оскільки його багатий дід, не схваливши нерівного шлюбу свого сина, відмовив онукові у спадщині. С. вирушив у Лондон у 1793 р. з рукописом трагедії *"Убивця короля"*, але п'єсу не взяв жоден тодішній театр і взагалі вона ніколи на ставилася на сцені. Розчарувавшись у своїх сподіваннях, С. влаштувався помічником хірурга на лінійний корабель, що вирушав в експедицію проти Картахени. Він брав участь у невдалій облозі Картахени — факт, що залишився у пам'яті С. на все життя і згодом був відображений у його майбутньому романі *"Пригоди Родеріка Рендом"* ("The Adventures of Roderick Random", 1748). Після численних пригод він подав у відставку у Вест-Індії, деякий час жив на Ямайці, де зустрів багату спадкоємницю Анну Лесселс і одружився з нею у 1743 р.

У 1744 р. С. влаштувався у Лондоні на Давнінгстріт, практикував як хірург. Найохочіше проводив час зі своїми співвітчизниками-шотландцями. Не знайшовши свого покликання у медицині, С. вирішив зайнятися літературою.

Перші поетичні спроби С. датуються 1746 р. — *"Сльози Шотландії"* ("The Tears of Scotland") — поема, яку тепло прийняли сучасники, була насичена критикою на адресу герцога Кемберленда, котрий жорстоко розправився з шотландцями після поразки якобінського повстання 1746 р. Наступними творами С. стали сатири на лондонське життя: *"Порада"* ("Advice", 1746) та *"Докір"* ("Reproof", 1747). Перші здобутки зміцнили С. у намірах продовжити письменницьку діяльність, і упродовж восьми місяців він створив *"Пригоди Родеріка Рендома"* — роман побачив світ у 1748 р. і мав гучний успіх. У 1747 р. народилася єдина донька С. Елізабет. У 1749 р. письменник вирушив у подорож долішньою Шотландією та Францією. Повернувшись у Лондон, він спробував далі заробляти на прожиток хірургією, але цього разу йому не надто таланило. Хоча С. поєднував свої основні заняття з видавничою та журналістською діяльністю, його сім'я постійно нарікала на брак коштів. Проте у той самий час, у 1750 р., Смоллети переїхали до великого будинку у Челсі і жили на широку ногу. Здобувши вчений ступінь в Абердинському університеті, С. знову вирушив у Париж, а згодом використав свої враження від мандрівки у романі *"Пригоди Перегріна Пікля"* ("The Adventures of Peregrin Pickle", 1751). Друге видання вийшло у 1758 р. і було значно перероблене автором. У 1752 р. він написав памфлет *"Істинне описання Хаббаккука Хілдінга"*, спрямований проти Г. Філдінга, з яким С. постійно полемізував, хоча й віддавав належне своєму суперникові у *"Продовженні завершеної історії"*. Перший роман С. з'явився на рік раніше від "Тома Джонса". Філдінг дотримувався радше сервантесівської концепції роману, натомість С. схилявся до "крутійського" роману А.Р. Лесажа, автора роману "Жіль Блаз", який побачив світ у Франції 1735 р. Як і Лесажа, С. приваблювала позірно проста або навіть примітивна форма роману, що поєднувала серію комічних, бурлескних або фарсових епізодів, які блискуче викривали звичаї і характери епохи.

У 1753 р. С. видав роман *"Пригоди Фердинанда Фетома"* ("The Adventures of Ferdinand, Count Fathom"), який не приніс йому ні визнання, ні матеріального успіху. Того ж таки року він знову здійснив мандрівку рідною Шотландією і відчув помітне погіршення свого здоров'я. С. тривалий час займався перекладом "Дон Кіхота" і видав його під назвою "Історія і пригоди Дон Кіхота" у 1755 р., але ця книга успіху не здобула. У 1756 р. С. повернувся в

журналістику, ставши співвласником і видавцем "Критичного огляду". Його діяльність у цьому журналі тривала до 1763 р. У цей час С. видав низку брошур з медицини й описів своїх численних мандрівок (1756). У 1757–1758 рр. він опублікував *"Історію Англії"* ("Complete History of England"), що містила чимало суперечливих і екстравагантних оцінок, але здобула добрий комерційний успіх і була швидко спродана. У 1757 р. С. успішно дебютував у театрі п'єсою-фарсом на морський сюжет *"Атака у відповідь"*. Гаррік поставив фарс у Друрі Лейні. Розповідь про походеньки англійського Дон Кіхота публікувалася у "Британському журналі", в якому працював О. Голдсміт. Цей журнал проіснував до 1767 р. Фатальним для С. став 1760 р. — письменника оштрафували на 100 фунтів і ув'язнили на три місяці за образу в "Критичному огляді" адмірала Ноулза. Наступного року С. видав новий переклад творів Вольтера; у 1762 р. — роман *"Сер Ланселот Ґрейвз"* ("The Adventures of Sir Launcelot Greaves"). С. брав участь у політичному житті країни. У 1762–1763 рр. він за ініціативою лорда Б'юта видавав торійський журнал "Британець" ("The Briton"), але наскоки Вілкіса, котрий паплюжив його у "Північному британці", змусили С. замовкнути.

С. мав постійний клопіт з пошуками роботи і думав про вакансії за кордоном. Смерть доньки у 1763 р. прискорила його рішення на деякий час покинути Англію і помандрувати Італією та Францією. На батьківщину він повернувся у 1765 р. і через рік опублікував *"Мандри Францією та Італією"* (вдавшись до епістолярної форми викладу). За це Філдінґ дав йому прізвисько Смелфанґус. У 1768–1769 рр. після невдалих спроб знайти роботу за кордоном С. опублікував, вочевидь, не без допомоги і підтримки друзів, *"Справжнє становище всіх націй"* — твір, що поєднує статистику, географію, історію, політику і соціологію. У 1768 р. Смоллети подалися до Італії, а наступного року побачила світ чудова сатира на державних мужів і громадську діяльність *"Пригоди Атома"* ("The History and Adventures of an Atom", 1769). Найвищим досягненням С.-романіста вважається епістолярний роман *"Виправи Гемфрі Клінкера"* ("The Expedition of Humphry Clinker", 1771), опублікований через кілька місяців після смерті письменника.

Творчість С., головним чином, виникла на ґрунті протиставлення прозі його суперників С. Річардсона та Філдінґа. Письменник прагнув свідомо відмовитися від епістолярної форми і повернувся до неї у найкращому своєму творі. Протиставляючи сервантесівській моделі роману лесажівську пікареску, С., поза тим, перекладав "Дон Кіхота" і віддав данину шани іспанському ідальго, створивши його англійську протилежність в образі сера Ланселота Ґрейвза. Він прагнув виправляти суспільні звичаї, підкреслюючи потворну, карикатурну сутність людини, і безжально порушував пропорції людського тіла, щоби підкреслити дисгармонію і відхилення від намірів Природи. Герої Філдінґа — типи зі всіма людськими вадами і чеснотами. Герої С. карикатурні, і, як усі карикатури, вони потворно гротескові і звертаються до сумління читача із закликом їх виправити. С. був налаштований проти рицарського романтичного роману і присвятив своє мистецтво створенню винятково людино-звірів — деформованих істот без людських ознак. Проте гуманізм С. особливий. У передмові до *"Родеріка Рендома"* письменник каже, що він хоче розбудити в душі свого читача ненависть до недосконалості та жорстокості світу.

Перший роман С. містить чимало автобіографічних подробиць. Як і сам письменник, герой відчуває тяжку матеріальну скруту через те, що його батькові відмовили у спадщині. Родеріка рятує і підтримує дядько, лейтенант Том Баулінг. Після навчання у хірурга герой наймається помічником лікаря на корабель і вирушає на війну з іспанцями. У романі багато пригод та дивовижних історій (приміром, дон Родріґо виявляється батьком Родеріка, купцем-скоробагатьком). Щасливий фінал роману — по суті, незавершена повість про життя самого С. Прекрасні епізоди, що змальовують корабельний побут, фешенебельне життя у Лондоні і Баті, складають, так би мовити, каркас, декорацію п'єси. Але цей світ театру населений карикатурами, щоправда, не без ознак життя, оскільки С. майстерно поєднує точність і тонкість спостереження з інтенсивністю пристрасті, почуттів, які можуть виявлятися у поведінці Стрепа, добропорядного Родерікового друга, або Тома Баулінґа чи жорстокого, хоча й з гумором зображеного капітана Сукеме.

"Перегрін Пікль", на відміну від *"Родеріка"*, спрямований проти головної людської вади — гордості. Головний оповідач-письменник є свідком усіх пригод Перегріна у Вінчестері, Оксфорді та під час мандрів. У романі діють реальні фігури, сховані за масками героїв: добродіїв Спонді (Філдінґ), Мармозета (Гаррік), Ейкенсайда (лікар).

Міське життя надто погано впливає на героя, і він відмовляється від гамірної марноти великого міста на користь сільського життя з коханою жінкою, руку і серце якої він здобуває в результаті багатьох пригод та непорозумінь. Численні епізоди твору пов'язані логічним розгортанням біографії героя. Але звичаї і дух епохи передано надзвичайно правдиво, точно і конкретно, без жодних оздоб та прикрас.

"Пригоди графа Фердинанда Фетома" — твір, який на десятиліття випередив появу першого

англійського готичного роману — повісті Г. Волпола "Замок Отранто" (1764). У передмові до роману С. стверджує, що його головним завданням є створення заплутаної картини, де домінує постать головного героя, якому підкоряються різні групи та епізоди. Обман і шахрайство, брудні інтриги та непорядність протиставлені шляхетній великодушності справжнього графа Мельвіля та його сина Ренальдо. У романах С. багато подорожей, багато журналістики, багато фактичної інформації, і в усіх його творах він сам — невтомний трудівник, гострий та іронічний спостерігач і комічний карикатурист. *"Сер Ланселот Грейвз"* — найкоротший з-поміж романів С., у якому йдеться про безумця Ланселота, котрий вирушає у рицарську подорож Англією, борючись за справедливість та розум. Урешті-решт, після перебування у божевільні, він виліковується і возз'єднується зі своєю коханою Ауреліею.

"Виправи Гемфрі Клінкера" — найдосконаліший серед романів С. Він написаний в епістолярній формі. Його герої — кілька пар кореспондентів, серед яких найяскравішими є Метью Брембл і його лікар Льюїс, сестра Метью Табіта й економка місіс Гуіллім, небіж Брембла Джеррі Мелфорд і його друг Філіпс, Лідія, племінниця Брембла, і її шкільна подруга Летті. В основі сюжету — подорож з Уельсу до Лондона, в Шотландію і назад; головний акцент — взаємодія персонажів, які спочатку навзаєм вороже налаштовані, а потім доходять згоди. У листах змальовується не так характер персонажа, як його погляди на певні предмети, явища, постаті. Найцікавішим коментатором подій є Метью Брембл.

Листи відображають різний рівень освіченості і грамотності персонажів, їхнє сприйняття життя та гумору. Гумористичні та комічні ситуації в романі значною мірою сприймаються як прототипні щодо відтворених дивовижною майстерністю Ч. Діккенса. Вплив комічної, гротескової стихії на авторів наступних поколінь був величезним — його зазнали Л. Керрол і Дж. Джойс, Меріатт і В. Скотт, І. Во та Дж. Керрі.

Тв.: *Рос. мовою.* — Приключения Перигрина Пикля. — Москва, 1955, 2003; Путешествие Хамфри Клинкера. — Москва, 1972, 1983.

Літ.: Елистратова А. А. Англ. роман эпохи Просвещения. — Москва, 1966; Bouce P.G. Les romans de Smollett. — Paris, 1971; Bruce D. Radical Doctor Smollett. — London, 1964; Giddings R. The Tradition of Smollet. — London, 1967; Grant D. Tobias Smollett: A Study in Style. — Manchester, 1977; Kahrl G. M. Tobias Smollett. Traveller — Novelist. — Chicago, 1945; Spector R.D. Tobias George Smollett. — New York, 1968.

Н. Соловйова



СНО́У, Чарлз Персі (Snow, Charles Persy — 15.10.1905, Лестер — 1.07.1980, Лондон) — англійський романіст.

У своїй художній творчості та суспільно-політичній діяльності С. прагнув до подолання розриву між технічною і гуманітарною культурою в епоху науково-технічного прогресу, до встановлення мирних відносин між країнами. В історію англійської літератури новітнього часу С. увійшов як творець епічного циклу романів *"Чужинці та брати"* ("Strangers and Brothers"), як переконаний прибічник реалістичних принципів у мистецтві.

С. народився в сім'ї службовця, навчався у класичній середній школі, а потім у Лестерському університетському коледжі. Вищу освіту здобув у Кембриджі, де вивчав фізику і філософію. У двадцять три роки отримав звання магістра, у двадцять п'ять — став доктором філософії. Після закінчення університету якийсь час працював у фізичній лабораторії, де проводив свої дослідження один з найвидатніших фізиків XX ст. Е. Резерфорд. Під безпосереднім впливом Резерфорда, його відкриттів у царині радіоактивності та будови атома, сформувалося коло наукових інтересів С. Він займався вивченням молекулярних структур.

Згодом у романі *"Шукання"* ("The Search", 1931) С. описав роки своєї молодості, перші досліди в царині кристалографії, відтворив напружену і захопливу атмосферу наукових пошуків. Двадцяті роки, про які йдеться у романі, стали для його автора періодом пошуку власного місця в науці та житті. Інтерес до перспектив розвитку фізики поєднувався у нього з покликанням до літературної діяльності і прагненням застосовувати свої знання на суспільно-політичній арені. У самій структурі особистості С., особливостях його мислення та змісті діяльності проявилася продуктивність органічного поєднання технічної та гуманітарної культури. Літературну працю, яку започаткував опублікований у 1932 р. роман *"Смерть під вітрилом"* ("Death under Sail"), С. упродовж багатьох років поєднував з роботою на відповідальних державних посадах. Він був експертом у міністерстві праці, в роки Другої світової війни став одним із організаторів Комітету наукової допомоги фронту і займався розподілом наукових кадрів у країні, потім протягом двадцяти років очолював Англійську електрокомпанію, а в 60-х рр., коли при владі перебував лейбористський уряд на чолі з Г. Вільсоном, С. обіймав посаду заступника міністра технології. Цей досвід допоміг письменникові ознайомитися з життям наукового

середовища, професорів і викладачів університетських коледжів, співробітників науково-дослідних лабораторій, а також із життям і звичаями урядових сфер, великих промисловців, державних чиновників; С. досконало вивчив особливості британських "коридорів влади".

С. прагнув сприяти зближенню мистецтва і науки, підкреслюючи спільність їхньої кінцевої мети — подолання загрози нової війни, покращення добробуту людей, котрі живуть на нашій планеті. Програмною стала його лекція *"Дві культури"* ("The Two Cultures"), яку С. прочитав 1959 р. у Кембриджі. У цій промові письменник виклав своє розуміння взаємного зв'язку науки та мистецтва в епоху НТР. Особливістю сучасного мистецтва С. вважав його прилучення до проблем науки та політики; він був переконаний у необхідності включення в сучасну літературу, передусім у роман, тем, пов'язаних з наукою та політикою, оскільки звернення до науково-політичної проблематики є потребою часу. Саме такий підхід характерний для творчості самого С. Він вважав, що обов'язок ученого полягає у цілющому впливі на суспільство і запобіганні соціальних трагедій. Наука здатна подолати голод, боротися з хворобами, відсунути смерть. На думку С., важливу роль у долі людства відіграють і письменники, адже вони "ясніше, ніж більшість людей, уявляють собі перебіг подій і здатні ефективніше вплинути на нього". Він орієнтував своїх побратимів по перу на розкриття найсуттєвіших і найскладніших проблем сучасності.

У літературному процесі новітнього часу С. можна вважати продовжувачем традицій реалістів XIX ст. (О. де Бальзак, Е. Троллоп). Літературно-критична спадщина С., його статті і рецензії дозволяють говорити про нього як про письменника, котрий зробив певний внесок у розвиток теорії сучасного роману. Значення і цінність реалістичного роману С. вбачав у комплексному художньому дослідженні людини та суспільства в соціальному, моральному, психологічному та інтелектуальному аспектах, які навзаєм пов'язані. Саме такий роман має майбутнє. С. виступав проти "експериментального роману", репрезентованого в англійській літературі творчістю Дж. Джойса. С. вважав неприпустимими суб'єктивістське трактування відкриттів науки і механістичне перенесення їх у художню творчість. Експерименти Джойса і В. Вулф, котрі прагнули передусім передати "свою персоналістську візію" і не переймалися тим, чи відповідає їхнє суб'єктивне сприйняття реальній дійсності, С. визначав як рух до руйнування роману і знищення його специфіки, яка полягає у зображенні людини у її зв'язках із суспільством.

Думки С. про необхідність зближення технічної та гуманітарної інтелігенції пояснюють провідну думку його основного твору — циклу *"Чужинці та брати"*: спільність мети сприяє тому, що "чужі" люди стають "братами", здобувають здатність розуміти одне одного та допомагати у подоланні труднощів. Цикл романів *"Чужинці та брати"* С. створював упродовж тридцяти років — з кінця 30-х до кінця 60-х рр. До нього входять одинадцять романів, у яких висвітлюється період від початку Першої світової війни до 60-х рр. XX ст. Романи побачили світ у такій послідовності: *"Джордж Пассант"* ("George Passant", 1940; спочатку цей роман був виданий під назвою *"Чужинці та брати"*), *"Світло і темінь"* ("The Light and the Dark", 1944), *"Пора сподівань"* ("Time of Hope", 1949), *"Наставники"* ("The Masters", 1951), *"Нові люди"* ("The New Men", 1954), *"Повернення додому"* ("Homecomings", 1956), *"Сумління багатіїв"* ("The Conscience of the Rich", 1958), *"Справа"* ("The Affair", 1960), *"Коридори влади"* ("Corridors of Power", 1964), *"Сон розуму"* ("The Sleep of Reason", 1968), *"Завершення"* ("Last Things", 1970). У 1972 р., коли цикл був опублікований повністю, С. змінив послідовність романів, дотримуючись хронології зображених у них подій.

Цикл відкривається романом *"Пора сподівань"*, дія у якому починається в червні 1914 р. У передмові до російського видання цього роману (1962) С. писав: "Понад двадцять років я працюю над циклом романів, об'єднаних під загальною назвою "Чужинці та брати". Кожен з них цілком самостійний і може читатися окремо від інших, але вони виграють — принаймні я сподіваюся, що виграють, — від послідовного знайомства з ними, оскільки цикл має свою структуру і багато що в ньому зроблено саме з огляду на взаємозв'язки романів, які його складають". Розповідь ведеться від імені одного героя — Льюїса Еліота, юриста за фахом, котрий контактує з людьми різних верств суспільства. Образ Еліота значною мірою автобіографічний, але не стільки в плані подій, у яких він бере участь, скільки у притаманному йому світогляді та характері його міркувань про людей і життя.

У циклі подано реалістичне зображення і критичне висвітлення життя англійського суспільства. Основні теми — роль науки і відповідальність учених у сучасному світі, боротьба за владу у сфері політики та управління, переживання особистості у зв'язку з перипетіями кохання та самотності. С. змальовує різні аспекти життя, плідно використовує жанрові різновиди роману. Він звертається до форм роману біографічного (*"Пора сподівань"*), психологічного (*"Повернення додому"*), політичного (*"Коридори влади"*), виховного (*"Світло і темінь"*). У романі *"Сумління багатіїв"* виразно виявляються риси родинно-побутового твору, у *"Нових людях"* —

ознаки соціально-історичної хроніки. С. створює панораму життя суспільства, одночасно аналізуючи психологію особистості, включеної в суспільну систему. Упродовж усього циклу центральною залишається проблема "людина і суспільство". Наскрізні теми циклу пов'язані з проблемами моральності, відповідальності та обов'язку особистості перед собою та суспільством, темою самотності людини, якій не щастить в особистому житті.

Проблему "людина і суспільство" С. трактує як бінарну опозицію "людина й установа, у якій ця людина служить". Індивід у С. — частина велетенського адміністративного апарату, "людина організації". Цим пояснюються особливості роману С., роману "справи", політичних інтриг, роману про суспільний організм, про корпорацію, про адміністративні інстанції, про структуру влади. Сюжет у романах С. нерідко зводиться до серії зборів і нарад групи осіб, які обговорюють ділові питання. Прозі С. чужа метафоричність, його письмо інформативне, сухувате. Він пише лаконічно і просто. Притаманна С. прямолінійна логічність викладу, серйозний тон міркувань про людей і труднощі у їхніх взаєминах відтворюють особливості мовлення та мислення сучасної людини, тверезість суджень якої якщо й дозволяє іронію, то принаймні вельми стриману.

У романі *"Пора сподівань"* Льюїс Еліот згадує про своє дитинство та юність, які минули в убогому будинку на околиці промислового міста неподалік від Лондона. Життя Еліота ускладнюється почуттями до Шейли Найт — психічно хворої жінки, беззахисної у своїй самотності. У романі *"Джордж Пассант"* йдеться про людей Еліотового покоління; тут точно відтворена атмосфера 1920—30-х рр. Тема пошуку сенсу життя молодим поколінням звучить у *"Сумлінні багатіїв"*. Антифашистську тему С. розвиває у романі *"Світло і темінь"*. У *"Наставниках"* і *"Нових людях"* письменник знайомить читачів з життям та інтересами вчених, порушує питання про те, хто має право керувати наукою. Він називає "новими людьми" вчених, які відповідають за те, що відбувається у світі в епоху НТР. Ці люди повинні бути соціально активними і брати участь в управлінні державою. У *"Коридорах влади"* йдеться про Суецьку кризу 50-х рр. Загалом у циклі *"Чужинці та брати"* психологічна еволюція героїв відбувається у напрямку позиції активного гуманізму. С. розуміє гуманізм як "повагу до людської гідності і віру в людину".

Серед останніх творів С. — романи *"Невдоволені"* ("The Malcontent", 1972), *"Охоронці мудрості"* ("In Their Wisdom", 1974), книга про Троллопа ("Trollope", 1975). Творчість С. — гуманістична, наснажена оптимізмом, заснованим на вірі в людину та можливості її розуму.

Українською мовою ряд творів С. переклали М. Тупайло, Д. Стельмах, І. Галинська, М. Пінчевський.

Тв.: Укр. пер. — Смерть під вітрилами. — К., 1965; Пора сподівань. — К., 1987. *Рос. пер.* — Дело. — Москва, 1962; Поиски. — Москва, 1964; Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1978; Троллоп. — Москва, 1981; Портреты и размышления. Эссе. Интервью. Выступления. Худ. публицистика. — Москва, 1985; Наставники. Коридоры власти. — Москва, 1988; Пора надежд. Возвращение домой. — Москва, 1991; Смерть под парусом. — Москва, 2000.

Літ.: Балашов П. Путь художника // Новый мир. — 1975. — № 10; Дубашинский И.А. Роман Ч.П. Сноу "Коридоры власти". — Москва, 1984; Люксембург А. М. Творч. путь Ч.П. Сноу. — Ростов-на-Дону, 1979; Михальская Н.П. Чарлз Перси Сноу // Л.-ра Англии. XX век. — К., 1987; Чарлз Перси Сноу. Биобибл. указ. — Москва, 1977.

Н. Михальська



СОФО́КЛ (496—406 до н.е.) — давньогрецький драматург.

Народився у Колоні, передмісті Афін, яке він пізніше прославив у трагедії *"Едіп у Колоні"*. Батько С. був заможним власником зброярні і дав синові добру освіту. Хлопець змалечку виявився здібним до музики. Відомо, що в 480 р. до н. е. 16-річним юнаком він очолював хор ефебів, які виступали на святі, присвяченому перемозі поблизу о. Саламін. Таким чином, Саламін своєрідно пов'язує долі трьох видатних грецьких трагіків: Есхіл брав участь у цій знаменитій битві, С. її прославляв, а Еврипід у ці дні саме народився.

Надалі музичні здібності С. виявилися в тому, що він сам писав музику для хорових партій своїх трагедій, брав участь у підготовці хору. Проте велика повага сучасників до С. була пов'язана з тим, що його таланти були вельми різноманітними і він знайшов для них гідне застосування. Так, упродовж свого довгого життя С. виконував відповідальні державні доручення. Відомо, що у 443 р. до н. е. йому було доручено очолити фінансову колегію, що пильнувала за надходженням внесків до союзної скарбниці. А ще через два роки С. був обраний до колегії стратегів, котрі очолили похід проти Самосу, який саме тоді відокремився від Афін. За свідченням сучасників, С. був міцним, фізично розвинутим чоловіком і не раз брав участь в гімнастичних змаганнях. Завдяки авторитету, С. нерідко залучали до участі в дипломатичних переговорах. Він також займався законотворчою діяльністю. Так, у 411 р. до н. е. 85-річний С. брав участь у роботі з перегляду афінської конституції.

Відомо, що С. приятелював з багатьма славетними сучасниками, насамперед з Періклом. Існує припущення, що повалення цього значного політичного діяча набуло художнього втілення в трагедії С. *"Цар Едіп"*, поставленій в Афінах невдовзі після моровиці 429 р. до н. е. С. був знайомий з істориком Геродотом, філософом Архелаєм, спілкувався з колом філософів-софістів, принаймні в трагедіях С. відчутний резонанс їхніх ідей, а вряди-годи й полеміка з ними.

Авторитет С. серед сучасників був настільки значний, що він упродовж багатьох років виконував обов'язки жерця храму аттичного бога-цілителя, а після смерті С. афіняни вшановували його як героя (напівбога) Дексіона.

За античними свідченнями, С. створив 123 драми. З їхніми постановками він виступав перед сучасниками понад 30 разів, здобувши при цьому 24 перемоги і жодного разу не опинившись на третьому місці, тобто не зазнавши поразки. Проте до наших днів дійшли тільки сім драм: *"Аякс"*, *"Трахінянки"*, *"Антігона"* (442), *"Цар Едіп"* (бл. 429), *"Електра"*, *"Філоктет"* (409), *"Едіп у Колоні"* (401). Як бачимо, відомі дати постановок лише деяких драм. Збереглося також цінне свідчення про те, що першу перемогу у драматичних змаганнях С. здобув над Есхілом у 468 р. до н. е. при постановці трилогії, до складу якої входила трагедія *"Триптолем"*. Розповідь про присудження перемоги С. знаходимо у Плутарха ("Кімон", розд. 8), який повідомляє, що в ухваленні цього рішення брали участь полководець Кімон і ще 10 стратегів.

Творчість С. містить безперечні новації, які сприяли подальшому розвитку мистецтва трагедії. Передусім важливою заслугою С. стало залучення до дії третього актора, що значно збагатило власне драматичну частину трагедії. С. також розширив склад хору до 15 виконавців. Проте, створивши виразні хорові партії, С. при цьому не збільшив їхнього обсягу та ролі. Важливою обставиною є поступова відмова від принципу трилогії чи тетралогії і створення окремих драм. За цією обставиною криються переконання драматурга. Не заперечуючи невблаганної волі богів, С. передусім цікавиться людиною, її волею, прагненнями, вчинками, готовністю і здатністю відповідати за них, узгоджувати із суспільними та божественними настановами і т. д. Такий підхід продиктований самим духом "часу Перікла", епохи зростання значення людини, великих досягнень у найрізноманітніших царинах і водночас трагічних помилок, що започаткували процес розкладу афінської демократії. Творчість С. вирізняється передусім значним збагаченням внутрішнього світу героїв, мистецтва його зображення.

Розглянемо найбільш ранню трагедію — *"Аякс"*. Її сюжет запозичений з троянського циклу міфів і стосується подій, що розгортаються після смерті Ахілла. Вирішено передати обладунок Ахілла найславетнішому героєві. На цю роль претендують Одіссей і Аякс. Суд Атридів ухвалює рішення на користь Одіссея. Натомість ображений Аякс заміряється вбити Агамемнона та Менелая разом з їхнім почтом. Але на заваді його намірам стає богиня Афіна: затьмаривши розум героя, вона змушує Аякса накинутися на череду худоби. Отямившись, герой почувається ще більш зганьбленим та ображеним. Ані Божий, ні людський суд не вважає він справедливим. Він болісно шукає способу збереження своєї гідності і знаходить вихід тільки у смерті.

У підсумку герой вкорочує собі віку, але при цьому він відновлює зневажену гідність і вмирає з почуттям самоповаги. Атриди ж, поза тим, намагаються поглумитися і над його тілом, не дозволяючи поховати героя. Однак розважливий Одіссей умовляє їх відмовитися від цього, наполягаючи на обов'язку живих перед померлим. Ця тема, що виникла у фіналі *"Аякса"*, стане центральною у трагедії *"Антігона"*.

Сюжет *"Антігони"* пов'язаний з фіванським циклом міфів. Дія трагедії розпочинається невдовзі після завершення битви. Фіви дали відсіч ворогові, й у першій пісні хору оспівується радість з нагоди перемоги. Але у двобої загинули брати Етеокл і Полінік, сини Едіпа. Новий володар Фів Креонт одного з них, Етеокла, наказує поховати з почестями, а другого, Поліміка, як зрадника — кинути на поталу псам і хижому птаству. Своє рішення Креонт обґрунтовує державним обов'язком. Він пишається тим, що заради справедливості здатний знехтувати родинними почуттями. Однак його ухвала примушує тяжко страждати сестер Поліміка, насамперед Антігону. Ісмена закликає сестру змиритися з жорстоким становищем, як належить жінці:

Тепер подумай, як, самі лишившись, ми
Загинем ще страшніше, не послухавши
Закону, й влади, й повеління царського.
Зваж те, що ми жінками народилися
І нам з чоловіками не змагатися.
То ж завжди коримося ми сильнішому
І слухаєм в усьому, навіть в гіршому.

(Тут і далі пер. Бориса Тена)

Уже в цьому першому діалозі виявляється внутрішня сила та переконаність Антігони. Жодна небезпека не здатна змусити її відмовитися від почуття сестринського обов'язку перед мертвим братом. Порушивши закон володаря, героїня здійснює символічний обряд поховання, та невдовзі її хапає царська варта.

Діалог Антігони та Креонта — найважливіший фрагмент трагедії. Молода дівчина знаходить переконливі аргументи, які виправдовують її вчинок. У своєму монолозі вона порівнює два закони: закон однієї людини, Креонта, і "богів закон одвічний, хоч неписаний", що його приймає і дотримується не одне покоління людей. Останній закон вона вважає важливішим для себе і обов'язковим. В ім'я обов'язку вона висловлює готовність загинути і впевнена, що співвітчизники здатні зрозуміти і схвалити її:

І всі б мене схвалили, знаю добре я,
Якби їм острах язика не сковував.
Чи не найкраще з багатьох царевих прав —
Лиш те, що хочеш говорить і діяти.

Що ж до Креонта, то він продовжує виправдовувати свою суворість інтересами держави і вважає особливою чеснотою вміння подолати родинну прихильність, адже "хто зі своїм не дасть ладу, той не здобуде й від чужих слухняності". Коли Гемон, син Креонта і наречений Антігони, намагається схилити батька до розсудливості, згадуючи про думку народу, Креонт розцінює його позицію як чоловічу слабкість, вияв нерозумного кохання і називає сина "жіночим рабом". У розмові з сином він виявляє себе тираном: "Кого поставить місто, треба слухати в найменшім — правий чи неправий він", "Кому ж належить місто, не державцеві?" і т. д.

Тривалий час в інтерпретуванні конфлікту трагедії панувала думка Г.В.Ф. Гегеля, котрий убачав у ній втілення сутички однаково справедливих принципів: інтересу державного й інтересу родинного. Гегель вважав, що вони обидва мають рацію й однаково несправедливі з огляду на свою односторонність. Однак поступово таке трактування було подолане. Ретельніший аналіз трагедії засвідчив, що Креонт у С. в жодному випадку не відповідає ідеалові державця і всім перебігом дії С. веде героя до викриття й заслуженої кари. Він зневажив закони життя і смерті: наказав замурувати живу Антігону у гробівці, а мертвого Полініка заборонив поховати. За це у фіналі Креонт втрачає найдорожчих йому людей: Гемон у розпачі заколює себе мечем над тілом мертвої Антігони; дружина Креонта, мати Гемона, довідавшись про смерть сина, також вчиняє самогубство. Креонт розчавлений цими втратами, а також повідомленням про сплюження священних вівтарів прахом Полініка. Він визнає свою цілковиту поразку. Після звістки про загибель дружини Креонт мовить:

О кому ж би я між усіх людей
Цих провин тягар міг накинути?
Сам убив тебе, — безталанний, я —
Мовлю правду всю. Гей, прислужнику,
Відведіть мене, відведіть мерщій!
Більш нема мене — я ніщо тепер.

Тоді як живий Креонт виглядає посоромленим і духовно мертвим, Антігона, яка йде на смерть, сповнена гідності і внутрішньої величі. В її постаті вперше в драмі з'явився виразний, високий образ жінки. Це було доволі незвично для тодішньої драми, оскільки грецька жінка була змушена провадити суто домашній спосіб життя на жіночій половині, а не навчати справжньої громадянськості, тим паче чоловіків. Але героїня С. не позбавлена й суто жіночих почуттів і настроїв. Найповніше вони втілені у її прощальному голосінні. Антігоні нелегко йти на смерть, відчувати власну беззахисність, неминучість страждань. Вона потерпає від думки, що їй судилося померти молодою, не зазнавши радощів шлюбу, почуттів материнства.

Хор, який прощається з героїнею, славить її гідну загибель.

Пісні хору надзвичайно важливі для розуміння задуму трагедії і правильного витлумачення її конфлікту. Особливо відомим є перший стасім хору, у якому уславлюється могутність людини і її різноманітні таланти:

Строфа 1

Дивних багато в світі див,
Найдивніше із них — людина,
Вітер льодом січе, вона ж
Дальшу в морі верстає путь —
Хай сива хвиля й бушує,
А човен пливе вдаль;
Уславлену в богинях Землю,
Вічно й невтомно родючу, виснажує,
Плугом щороку в ній борозни орючи
Із конем своїм людина.

Антистрофа 1

Птиць безтурботні зграї й риб,
Що живуть у морських глибинах,
Звірів диких з гущин лісних
В пастку й оплетену вправно сіть
Розумна ловить людина
Й собі скоряє їх.
В полях і в горах звірів ловить,
Хитрим знаряддям їх перемагаючи,
І запрягає коня довгогривого,
І бика в ярмо заводить.

Строфа 2

І мислей, як вітер, швидких,
І мови навчивсь чоловік,
Звичаїв громадських пильнує здавна;
Від лютих стуж, буйних злив
Знайшов міцний захист він,
Благодольний...

Стверджуючи, що людина — найдивніше диво на світі, що вона все уміє, хор після докладного переліку людських досягнень несподівано різко змінює настрій і нагадує, що є те,

перед чим людина безсила. Це закони богів, передусім закон смерті, який своєю непорушністю вимагає покори, шанобливості й беззастережної поваги. Іншу поведінку перед лицем смерті хор уважає нерозумною. Так, уже першою піснею хор готує наступний розвиток подій та оцінку персонажів.

У трагедії *"Едіп-цар"* С. прямо зіштовхує вільну волю людини з волею богів. Перед нами вже зовсім інший образ державця: відповідальний, розпорядливий, щиро стурбований становищем громадян, уважний до їхньої думки. Таким постає Едіп на початку трагедії. Жрець, що очолює процесію громадян, які прийшли до царя, пригадує, як одного разу Едіп уже врятував місто, перемігши сфінкса, і від імені народу висловлює Едіпові почуття любові і віри. Народ знову сподівається від Едіпа надії та порятунку:

О царю наш, Едіп могутній, весь
Цей люд, що твій вівтар обстав, благає
Тебе: шукай рятунку від біди!
(Пер. І. Франка)

Едіп відповідає, що вже почав боротьбу за порятунок міста і передусім відрядив свого шваг-ра Креонта у Дельфи, щоб дізнатися від жерців Аполлона, у чому причина моровиці і як можна її позбутися. Коли Креонт, повернувшись, повідомляє, що страшна хвороба — кара богів за те, що в місті залишається непомщеним убивця попереднього царя, Лая, Едіп проклинає вбивцю і починає його шукати. У цю мить Едіп ще не знає, що він проклинає самого себе і що саме він є винуватцем пошесті. Він видющий і водночас сліпий. Істинний смисл багатьох подій йому невідомий. З обуренням приймає він перші прикмети істини, наприклад, слова розсердженого ним віщуна Тіресія, що нібито вбивця він сам. Поперва у такому звинуваченні Едіпові ввижаються підступи тих, хто хоче відібрати у нього владу. Проте отримані невдовзі в процесі розслідування опис покійного царя та місця, де сталося вбивство, приносять тривогу у його свідомість, примушуючи згадати події далекої молодості, коли він у запалі випадкової сварки вбив незнайомого подорожнього.

С. майстерно вибудував події в трагедії, чергуючи моменти послаблення дії з її все більш зростаючою напругою. Вузлову роль у розвитку дії відіграють перипетії, пов'язані зі сценами впізнавання. Так, у мить, коли в Едіпа вперше з'являються страшні підозри, несподівано начебто надходить просвітління: з Корінфа прибуває посланець, котрий повідомляє йому про смерть батька і запрошує його обійняти престол. У смерті батька для Едіпа є одна розрада: батько помер своєю смертю. Однак побоюючись другої частини напророкованого йому колись провісництва (шлюбу з власною матір'ю), Едіп відмовляється від престолу. Намагаючись заспокоїти Едіпа, вісник повідомляє йому, що Поліб і Меропа — його названі батьки. Таким чином, за коротким моментом полегшення тривоги настає етап посилення страху. Героєві стає дедалі зрозуміліше, що проклятий ним убивця — це він сам. Проте, Едіп не зупиняється у з'ясуванні обставин, навіть коли його благає про це дружина:

Для всіх богів, як миле ще життя тобі,
То не випитуй... Досить мук зазнала я.
(Тут і далі пер. Бориса Тена)

Незважаючи на те, що герой — носій трагічної провини, його образ величний, монументальний. Едіп зазнав поразки у боротьбі з фатумом, з волею богів. Але він не виглядає жалюгідною іграшкою у їхніх руках. Свою гідність Едіп утверджує з новою силою у заключному акті самопокарання. Він карає себе сам за мимоволі скоєні злочини, карає жорстоко і водночас символічно. Герой виколює собі очі, очі, які були сліпими і не допомогли йому вчасно розгледіти істину. Він також вважає неможливим для себе бачити тих, кого зганьбив своїм злочином:

Якими-бо очима мав би глянути,
В Аїд зійшовши, на свойого батька я
Чи на нещасну матір? Перед ними-бо
Я винний так, що мало і петлі мені.

Завершує трагедію тужне прощання Едіпа з доньками, після якого лунає заключна пісня хору, лейтмотивом якої є сумовита думка про обмеженість людського знання, непостійність людського щастя. Гірка доля Едіпа стає для хору підставою того, що нікого не можна назвати щасливим, аж поки він не доживе до свого останнього дня.

До постаті Едіпа С. знову звернувся у своїй останній трагедії *"Едіп у Колоні"*, яку поставили вже після смерті поета. У цій трагедії показана доля Едіпа-вигнанця. У своїх поневіряннях герой, якого супроводжує Антігона, врешті потрапляє до передмістя Афін. Тут його, вимученого, гостинно зустрічає цар Тесей. За час, що сплинув у мандрах, Едіп багато страждав і чимало передумав. Цього разу в його образі розвивається тема спокути стражданням за гріхи. Просвітлений герой приходить до усвідомлення своєї справедливості внаслідок того, що він був жертвою невідання, а згодом багато страждав через мимоволі скоєні злочини. Тепер він відчуває себе очищеним і здатним принести добро краєві, в якому знайде останній притулок. Ця обставина відкривається і людям, які його оточують. Донька Едіпа, Ісмена, приносить звістку від оракула про те, що на той край, де Едіп зустріне свою смертну годину, зійде вічна благодать.

Сини, які вигнали Едіпа з Фів, починають схиляти його до повернення. Полінік також вимагає від нього підтримки у своїй боротьбі за престол. Розгніваний Едіп відхиляє такі претензії. Він залишається на землі Тесея, правителя справедливого та людяного, гостинного та безкорисливого. Пісні хору прославляють Афіни та Колон, батьківщину С. Хор оспівує край, до якого прихильна сама природа, де зосередилося все найпрекрасніше, і закликає богів до незмінної опіки над цією землею.

Таким чином, розгляд цієї низки трагедій дозволяє побачити, що за всього торжества божественної волі на передньому плані у С. перебуває людина, яка прагне діяти самостійно, осмислено, зберігаючи здатність відповідати за свої вчинки. Кращі із софоклівських героїв і за несприятливих обставин прагнуть зробити все можливе для виконання обов'язку, відповідності високим моральним законам і нормам. Арістотель у "Поетиці" цитує слова С. про те, що в постатях своїх героїв С. зображав людей такими, "якими вони повинні бути". Прикметною також є цілісність натури героїв С., які за скрутних обставин зберігають вірність собі, незмінність кращих почуттів та намірів. С. використовує найрізноманітніші засоби для характеристики персонажів: порівняльне зіставлення, монологи, діалоги, порівняння, запозичені з міфології, світу природи і т.д. Виразною є мова героїв: короткі, різноманітні за тональністю фрази, запитання, вигуки, паузи. Все це надає жвавості, схвильованості і природності інтонаціям. Виразними є також монодії (сольні партії) героїв, що яскраво передають їхній стан. Виразність і цілісність героїв, композиційна єдність драм створили С. славу художника ясного, гармонійного, величного. Не випадково його героїв порівнювали з образами сучасної скульптури, що втілювала ідеал спокійної величі та гідності. Глибина думки і високий рівень художньої майстерності сприяли збереженню драм С. у скарбниці світової драматургії. На сценах театрів світу продовжують ставити *"Антігону"*, *"Електру"*, *"Едіпа-царя"* й ін., зберігається важливість конфліктів, порушених С. ще у сиву давнину.

Українською мовою твори С. перекладали І. Франко, Борис Тен, Г. Кочур, А. Содомора.

Тв.: *Укр. пер.* — Цар Едіп. Антігона // Давньогрец. трагедія. — К., 1981; Трагедії. — К., 1989. *Рос. пер.* — Трагедии. — Москва, 1979; Драмы. — Москва, 1990.

Літ.: Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. — Москва, 1972; Боннар А. Обещание Антигоны. Несколько интерпретаций "Антигоны" Софокла // Новое лит. обозр. — 1995. — № 13; Радциг С.И. К вопросу о мировоззрении Софокла // Вестник древней истории. — 1957. — № 4; Чистякова Н. А. К вопросу об образах трагич. героев в драмах Софокла // Классич. философия. — Москва, 1959; Ярхо В.Н. Трагедия Софокла "Антигона". — Москва, 1986; Ярхо В.Н. Трагич. театр Софокла // Софокл. Драмы. — Москва, 1990; Adams S. Sophocles the Playwright. — Toronto, 1957; Earp F.R. The Style of Sophocles. — Cambridge, 1944; Ehrenberg V. Sophocles and Pericles. — Oxford, 1954; Méautis G. Sophocle: Essais sur le héros tragique. — Paris, 1957; Waldock A.J.A. Sophocles, the Dramatist. — Cambridge, 1951.

М. Нікола



СПАРК, Мюріел Сара (Spark, Muriel Sarah — нар. 1.02.1918, Единбург) — англійська письменниця.

С. випала щаслива письменницька доля. Вона — один із найвидатніших майстрів англійського сатиричного роману повоєнного часу. Її творчість оцінюється дуже високо не лише у Великобританії, а й за межами країни. За книгами С. пишуть сценарії, знімають фільми, ставлять спектаклі, уривки з її романів друкують у шкільних хрестоматіях як зразки стилістичної майстерності, її твори перекладено багатьма мовами світу. Не обходять увагою творчість письменниці й відомі критики та метри літературознавства. Про неї писали Ф. Кермод, Д. Лодж, М. Бредбері, П. Кемп, А. Мессі й ін.

Мюріел Сара (у дівоцтві — Кемберг) народилась у Шотландії. Її батько був євреєм, а матір — англійкою католицького віровизнання. Майбутня письменниця здобула освіту в единбурзькій жіночій школі Джеймса Гіллеспі. Прожила кілька років у південній Родезії (тепер — Зімбабве), де у 1938 р. одружилася із С.О. Спарком. У них народився син, але шлюб незабаром розпався, і С. повернулася в Англію та влаштувалася працювати у розвідувальний відділ Міністерства іноземних справ.

С. була генеральним секретарем "Поетичного товариства" і редактором "Поетрі ревю" (1947—1949), згодом опублікувала серію критичних біографій письменників XIX ст., зокрема *"Дитя світла: Переоцінка Мері Шеллі"* ("Child of Light: A Reassesment of Mary Shelly, 1951; перероблений вид. *"Мері Шеллі"*, 1988), *"Джон Мейсфілд"* (1953) й *"Емілі Бронте: її життя і творчість"* ("Emily Bronte: Her Life and Work", 1953). С. видала також першу поетичну збірку *"Фенфарло й інші вірші"* ("Fanfarlo and Other Verse", 1952).

За своє перше оповідання *"Серафим і Замбесі"*, яке вона надіслала на Різдвяний літературний конкурс 1951 р., С. була удостоєна головної премії газети "Observer" (1951). Мав успіх і перший роман *"Розрадники"* ("The Comforters", 1957).

Він продемонстрував, що С. — письменниця вже сформована, зі своєю філософією, ідеями, темами, неповторним художнім почерком. Але за удаваною легкістю та швидкістю входження у велику літературу стояли наполеглива письменницька праця і життєвий досвід: роки мандрів у колишніх англійських колоніях в Африці, робота в Міністерстві закордонних справ Великобританії, критико-літературна діяльність у поетичних часописах, стадія учнівства в поезії.

С. видала понад п'ятнадцять романів і повістей. Серед них: *"Розрадники"*, *"Робінзон"* ("Robinson", 1958), *"Memento mori"* (1959), *"Балада про Пекхем Рай"* ("The Ballad of Peckham Rye", 1960), *"Старі парубки"* ("Bachelors", 1960), *"Міс Джін Броді в розквіті"* ("The Prime of Miss Jean Brodie", 1961), *"Дівчата з малими достатками"* ("The Girls of Slender Means", 1963), *"Мандельбаумська брама"* ("The Mandelbaum Gate", 1965), *"На публіку"* (1968), *"Місце водія"* ("The Driver's Seat", 1970), *"Не заважати"* ("Not to Disturb", 1971), *"Теплиця на Іст-рівер"* (1973), *"Абатиса Круська"* ("The Abbess of Grewe", 1974), *"Виселення"* (1976), *"Територіальні права"* ("Territorial Rights", 1979), *"Навмисне зволікання"* (1981), *"Єдина проблема"* ("The Only Problem", 1984), *"Далекий плач з Кенсинґтона"* ("A Far Cry From Kensington", 1987). Її перу належать також збірки оповідань і п'єси.

Творчість С. неоднорідна і нерівноцінна. Є в неї твори, на які вплинула екзистенціалістська філософія, деякі просякнуті містичними настроями. Не всі романи та повісті письменниці пов'язані з комічно-викривальною стихією, але саме сатиричні твори є найціннішою в ідейно-художньому аспекті частиною творчості С. Тут найпослідовніше простежується зв'язок її романів з реалістичною традицією, а також своєрідність її поетики, неповторність письменницької манери, в якій гострота спостережень над реальними процесами поєднується з умовністю.

Перший роман С. *"Розрадники"* побачив світ через три роки після того, як письменниця перейшла в католицтво. Логічно, що особлива увага у романі була зосереджена на питаннях релігії, але в трактуванні авторки ці питання нерозривно пов'язані з критикою середнього класу. Вже тут письменниця продемонструвала ті засоби створення художніх образів, принципи опанування естетичної дійсності, які стануть основними і набудуть подальшого розвитку у її творчості. За словами С., створення *"Розрадників"* було своєрідною перевіркою, чи зможе вона працювати у романному жанрі. *"Розрадники"* — роман про те, як пишеться роман. Головна героїня — Керолайн — не тільки пише книжку, а й усвідомлює, що сама вона — персонаж роману іншого автора.

Якщо в першому романі літературний експеримент переважає над соціальним аналізом, то в наступних книгах єдність форми та змісту виявляється дедалі гармонійнішою. Хоча *"Memento mori"*, *"На публіку"* і *"Теплиця на Іст-рівер"* близькі за темами й ідеями, трактування і прийоми освоєння проблем у них відрізняються.

У повісті *"На публіку"* використано засоби вірогідного відображення явищ життя. Заголовок, який вибрала письменниця, можна було би поставити епіграфом до її творчості в цілому. Він — програмний. Життя героїв (і не лише кіноакторки Аннабел та її чоловіка-невдахи Фредеріка, котрі удають зразкову та щасливу подружню пару) — це життя напоказ, на продаж. Проте сатиричному висміюванню у книзі підлягають не стільки окремі представники середнього класу, скільки західна "індустрія розваг", кінобізнес. Головне завдання такого мистецтва полягає, на думку С., у моральному тискові на особистість, насильному насадженні лицемірних і згубних норм поведінки, у формуванні засобами "масової культури" посередньої людини суспільства споживання.

Вибір персонажів у *"Memento mori"* продиктований темою фізичного та морального зубожіння, розпаду людської особистості. Як вважає Г. Анджапарідзе, літні протагоністи роману могли би бути героями "Танка блазнів" О. Хакслі чи "Мерзенної плоті" І. Во. Герої живуть здебільшого минулим, бо їхнє сьогодення сумне: читання некрологів, складання заповітів, чекання смерті. Але в минулому також нічого хорошого не залишилось. У кращому випадку на правах сучасника можна полаяти Г. Джеймса чи Д. Томаса, згадати епізод із життя російського царського двору. Вчинками персонажів керує стихія фарсу, ознаки якого спостерігаються не тільки в розвитку подій, а й в окремих темах твору. Відтворення процесу деградації представників середнього класу, позбавлене оцінно-емоційних моментів, дало привід критикам звинувачувати С. у байдужості до людини, навіть у цинізмі. Така думка уявляється безпідставною. Уже в *"Memento mori"* вперше з'являється позитивний герой — відставний інспектор поліції Генрі Мортімер, котрий приватно розслідує справу про таємничі телефонні дзвінки, які бентежать старих. На відміну від інших учасників фарсу, Г. Мортімеру не страшні нагадування таємничого голосу, який по телефону попереджає про смерть. Він бачить сенс буття у спадкоємності поколінь, у нерозривній єдності минулого з майбутнім. Його розуміння життя передбачає включення людини у нескінченний вир природи. Ідеал письменниці, втілений у цьому образі, протистоїть життєвій філософії середнього класу.

Більше того, С. досягає високого трагедійного пафосу у трактуванні людини тоді, коли

йдеться про загальнолюдські поняття. Трагічними обертонами відрізняється від *"Memento mori"* повість *"Теплиця на Іст-рівер"*. Дія повісті відбувається на двох рівнях, у двох часових площинах: сучасність — Нью-Йорк, місто "вівісекторів розуму", де у фарсі родинного життя беруть участь головні герої — Ельза, Пол, їхні діти; і воєнний час, коли Ельза та Пол працювали на британську розвідку. Поєднання відносно спокійної оповіді про події воєнного часу з нервовою й уривчастою розповіддю про сучасний абсурдний Нью-Йорк із розгортанням і просуванням дії до розв'язки дедалі чіткіше набуває трагічного змісту. Автор використовує прийом гротеску: фарс ускладнюється елементами трагічного, трагічне переплітається з комічним, фантастичний план — з реальним. Метафора "людина-привид" у повісті із засобу створення художнього образу переходить у змістовний ряд. Виявляється, що Ельза, Пол та їхні друзі загинули в розбомбленому поїзді ще під час війни. Персонажі С. мертві не тільки духовно, а й фізично. Проте герої-привиди нічим не відрізняються від мешканців міста-гіганта. Він населений такими самими "порожніми людьми", які тільки й можуть існувати в задушливій атмосфері морального застою.

П'ять інших повістей і романів С. (*"Балада про Пекхем Рай"*, *"Абатиса Круська"*, *"Територіальні права"*, *"Міс Джін Броді в розквіті"* та *"Виселення"*) можна виділити в окремий цикл і розглядати в комплексі. Приводом для такого об'єднання служить наявність у цих творах певних ознак, притаманних жанру "крутійського" роману: подібність принципів створення образів головних героїв, яка зумовлює композицію творів, схожість прийомів їхньої побудови. І Дугал Дуглас, і абатиса Круська, і Х'юберт Маліндейн, і Роберт Лівер, і Сенді Стрейнджер (правда, остання з деякими застереженнями) ведуть свій родовід від героїв "крутійських" романів. П'ять книжок письменниці об'єднуються також за єдиною тематичною ознакою, оскільки провідною у них є тема влади та грошей і їхнього згубного впливу.

А. Мессі в монографії про С. підкреслює, що письменницю завжди цікавив світ багатіїв як об'єкт художнього дослідження. Ця увага не була викликана снобізмом, багаті приваблювали її в плані більшої свободи у виборі своєї долі, яку часто-густо перетворювали на добровільний кошмар. С. цікавить проблема руйнівних властивостей грошей, як лікаря — картина розвитку гострої та невиліковної хвороби. Звичайно ж, свобода багатих, навіть якщо це свобода саморуйнації, виявиться примарною. Вони так само припнуті до обставин, як і всі інші. Врештірешт, і сама С. зрозуміє і зобразить цю залежність в одному з романів циклу — *"Виселення"*. А в *"Баладі про Пекхем Рай"* вона викриє початкову стадію процесу накопичення, прагнення будь-якими засобами вирватися за межі середнього класу або принаймні зійти хоча б на щабель угору, а також руйнівний вплив грошей на людину. У *"Міс Джін Броді в розквіті"* С. змальовує виховання честолюбства та снобізму, жаги володарювати. В *"Абатисі Круській"* будуть проаналізовані методи й засоби, за допомогою яких досягають високого становища в суспільстві, влади і грошей. Гонитва за грошима та її руйнівні для особистості наслідки — одна з головних тем *"Територіальних прав"*.

У *"Баладі про Пекхем Рай"* об'єктом дослідження, як і в більшості інших творів, є середній клас Великобританії. Тут романістка використовує свій улюблений прийом іронічної пародії. Пекхем Рай — пристойне передмістя Лондона. Іронія С. полягає в тому, що вона ставить знак рівності між суспільністю Пекхема і "дном життя". Передмістя густо заселене типовими представниками середнього класу. Тут переважає "пуританський" тип моралі, а "мірилом морального життя... є успіх у його грошовому еквіваленті". Шкала моральних цінностей у Пекхемі дуже проста: чим багатша людина, тим вища її моральність. Згідно із цією простою істиною вибудовується ієрархія передмістя. Усі представники середнього класу зображені в сатиричному плані. Персонажі *"Балади"* заклопотані тим, щоби приховати правду, підмінити її фікцією. Вони настільки успішно впоралися з цим завданням, що знадобився Дугал Дуглас, образ якого створений за канонами жанру "крутійського" роману, щоби оголити дно їхніх міщанських душ. Дугал Дуглас мандрує світом. С. вихоплює та показує широким планом тільки один епізод — перебування Дугласа у Пекхемі. Про інші пригоди героя ми дізнаємося з декількох абзаців. Така побудова повісті пояснюється тим, що центр ваги припадає на дослідження сутності мешканців Пекхема, а не на розвиток образу крутія.

Дугал Дуглас, як йому й належить, — шахрай. Він, наприклад, показує довірливим пекхемським міщанам дві гулі на своїй голові, переконуючи їх, ніби це ампутовані ріжки, які свідчать про його диявольське походження. Зі спокійною совістю Дугал Дуглас працює на дві конкуруючі фірми одночасно, намовляючи персонал прогулювати роботу. Він життєрадісний, має неабиякий акторський хист. Викриття Дугалом брехні та фальші, якими пройняті стосунки пекхемців, має форму бешкетної бурлескної гри. Як "експерт з питань настроїв персоналу", герой має змогу спілкуватися з більшістю мешканців Пекхема. І він влаштовує в міщанському болоті справжній блазенський карнавал, у вихорі якого злітають маски з поважних пекхемців,

оголюючи їхню непривабливу сутність. Але, щоб самому брати участь у такому танку, Дугалу доводиться одягати різні маски. Тому він удає із себе чи то професора, чи то телерепортера, чи то духівника, чи то "кривоногого діяча зі світоглядом". Поки Дугал лишається самим собою, С. зображає його в гумористичних тонах, використовує елементи буфонади, але варто йому натягти якусь маску, гумор обертається на дошкульну і прискіпливу сатиру.

У повісті мова всіх без винятку персонажів стилізована, але стилізована особливим чином. Це не імітація певного стилю, а гра з ним, що переходить у пародію. С. неначе передражнює своїх героїв, ретельно копіює говірку багатоголосого міщанського натовпу й одночасно обігрує її. Стилістичне оформлення мови не тільки вказує на соціальну приналежність її носіїв, їхній культурний рівень, темперамент, а й виявляє їхню моральну деформацію, потаємну сутність.

Дещо осібно стоїть другий твір циклу — роман *"Міс Джін Броді в розквіті"*, де у С. уперше з'являються політичні мотиви, органічно вплетені в сюжет роману виховання. Письменниця показує, яким чином в единбурзькій жіночій школі Марсії Блейн дівчатам із заможних родин прищеплюють ті якості, які роблять середній клас таким непривабливим, лицемірно-брехливим та аморальним. Одним словом, тут викохують майбутніх пекхемців. С. зосереджується переважно на зображенні процесу виховання невеличкої групки з шести дівчат учителькою Джін Броді. Взявши на себе роль провидіння, вона чистих і юних створінь перетворює у моральних потвор. Особливо сильно позначився вплив учительки на одній із учениць — Сенді Стрейнджер.

Хоча Джін Броді має зловісні задуми, її образ залишається комічним. Комізм проникає крізь щілину, яка утворюється через невідповідність двох іпостасей міс Броді — шкільної вчительки-фашистки з профілем римської матрони, небайдужої до коричневого кольору та Б. Муссоліні, вождя клану, влада якого до певного часу залишається необмеженою, і смішної старої дівки, жертви власної системи виховання. Про цю другу іпостась шкільної вчительки С. пише з м'якою іронією. У героїні дивним чином поєдналися пристрасть до фашизму, на який вона дивилась очима середньостатистичної "маленької людини", та дивакуватість "справжньої единбурзької старої діви найсуворішого гарту". Звідси випливає двоїстість образу, його трагікомізм: міс Джін Броді є складовою частиною того середовища, яке породило фашизм, але вона ж виявилася і його жертвою. Тому такий мінливий іронічний тон письменниці відносно героїні — від злого, ущипливо насмішкуватого та знущального, коли йдеться про домагання новоявленого "дуче", до сумної, співчутливої усмішки, коли вона розповідає про жінку, нещасливу у своєму приватному житті. В такі хвилини Джін Броді нагадує письменниці Единбурґ з його мінливістю і контрастами.

Порівняння з Единбурґом зовсім не випадкове. Все, що є гарного у Джін Броді, — від Единбурґа, починаючи від трохи смішного единбурзького акценту і закінчуючи щирою любов'ю до його пам'ятників, до його старожитностей, до його традицій та історії.

Образ Единбурґа має в романі велике змістове навантаження. Він — одне із джерел формування крутійської сутності Сенді. Під пером С. рідний Единбурґ постає не просто звичайним містом, а світом, у якому панує атмосфера пікарески. Единбурґ — це пристановище знедолених, хаос бідності та принижень, бруду і жорстокості. Міс Броді веде дівчат у Старе місто — частину Единбурґа, де, за її словами, творилась історія. Але дівчата бачать не історію, а живу та страшну дійсність 30-х років XX ст. Для Сенді похід у Старе місто обернувся на міні-мандри по дну суспільства. За час екскурсії вона довідалася про життя більше, ніж за всі попередні роки.

Основні події розігруються між двома полюсами, на одному з яких перебуває образ міс Броді, а на іншому — Сенді. На прикладі Сенді письменниця простежує розвиток і становлення сучасного героя-пікаро. Вже прізвище Сенді ("чужий", "сторонній") указує на одну з основних якостей пікаро — його самотність на великому шляху життя. У *"Міс Джін Броді в розквіті"* провідна, основоположна для пікарескної оповіді тема мандрів, виховання дорогою символічно показана в епізоді мандрів дітей по Старому місту — центральному в романі.

Наскрізна для книжки — тема "втрачених ілюзій", початок якій дав "крутійський" роман. Сенді проходить традиційний для пікаро шлях — від дитячої наївності і незнання до повного та гіркого розчарування. Аналізуючи вчинки Сенді, їхні причини та мотиви, проникаючи у внутрішній світ героїні, письменниця створює психологічний портрет сучасного пікаро, зображує його духовні мандри у світі, що втратив моральні орієнтири.

Вершиною пародійного мистецтва С. стала повість *"Абатиса Круська"*. Дослідники (Г. Анджапарідзе, В. Івашова, В. Муравйов, Б. Кайзер та ін.) слушно вказують, що *"Абатиса Круська"* — це дотепна, феєрична пародія вотерґейтського скандалу.

В основу повісті покладений прийом зіставлення далеких за сенсом і масштабами речей, тобто один із основних засобів створення гротескних форм. Проте *"Абатису Круську"* не можна беззастережно зараховувати до жанру гротеску,

оскільки в повісті відсутній елемент, який створює атмосферу химерності. У випадку з *"Абатисою Круською"* йдеться про повість-парадокс. У книжці все парадоксальне — починаючи від місця події і завершуючи дійовими особами, їхніми ідеями та вчинками. Усі ці парадокси нанизані на єдиний стрижень — релігію, яка уявляється письменниці не менш парадоксальною.

У повісті модель світу скорочується до розмірів католицького монастиря, але тим грандіознішими видаються інтриги черниць. Особливо якщо порівняти їх з подіями набагато більшого масштабу. "Тиха" обитель тільки зовні тиха, її трусить передвиборна пропасниця: францисканки та прихильниці єзуїтів борються за владу після смерті старої ігумені. Цю боротьбу очолює владолюбна і досвідчена у "мистецтві" інтриг черниця Олександра. Шляхетне походження не заважає сестрі Олександрі вдаватися до найбрудніших засобів у боротьбі за владу: вся територія монастиря обплутана дротами апаратури підслуховування, телекамерами та магнітофонами. Але новітня електронна техніка не заважає Олександрі суворо дотримуватися традиційних церковних ритуалів у монастирі. Бо життя в цій установі базується на видимості — релігійності, порядності, благочесті тощо. Як і передмістя Лондона, община монастиря живе лише "на публіку".

Антиподом абатиси є безмежно віддана їй сестра Вініфріда, котра уособлює "дурість безмежну і непроглядну". Саме за допомогою образу дурнуватої Вініфріди остаточно розвінчується Олександра. Коли перед абатисою постає проблема вибору: або зрадити бідолашну Вініфріду, або розголосити всі свої брудні справи, Олександра віддає перевагу першому — і привселюдно звинувачує вірну Вініфріду в усіх смертних гріхах.

Олександра створює у своєму монастирі такі умови, коли можна з управністю фокусника ставити високі моральні поняття з ніг на голову. У її "задзеркаллі" недоліки та вади обертаються на чесноти. І, навпаки, — вимоги честі та сумління стають прикрою перепоною в досягненні честолюбних задумів. Тому в цьому світі "символів і магії, алегорії та містицизму обман нічого не значить, брехні не існує, підробка неможлива". Цю цитату взято з іншого роману С. — *"Виселення"*.

Роман *"Виселення"* — один із небагатьох великих за розміром творів С. Її схильність до порівняно невеликих оповідних форм зрозуміла й до певної міри пояснюється внутрішніми властивостями творів, в основу яких покладений сміх. Стислість оповіді підкреслюється багатьма дослідниками як невід'ємна особливість стилю письменниці. М. Бредбері в збірці критичних статей "Можливості" називає форму її творів новелістичною, а В. Муравйов — "конспектами романів".

У романі С. події в основному розгортаються в часі. Місце дії майже не змінюється — це берег озера Немі в Італії, де у трьох віллах, які належать мільярдерці та маркізі, живуть діючі особи твору. Роман будується як ланцюг епізодів, об'єднуючою ланкою яких є герой — Х'юберт Маліндейн, котрого показано в критичний для нього період. Він уособлює той спарківський тип героя-шахрая, котрий воює за місце під сонцем. Х'юберт правильно оцінює свої можливості й усі події сприймає з цинічною веселістю і нахабством. "У мені сидить диявол сміху, без якого я би пропав", — зізнається герой. Почавши свою бурхливу діяльність чи то хлопчиком "на побігеньках", чи то нахлібником Меґі, герой на початку дії так управно завоював довіру своєї покровительки, що вона збудувала для нього віллу на березі озера. Але Х'юберт не застрахований від різних поворотів долі. Таким поворотом для нього став шлюб Меґі й італійського маркіза, котрий наполягає на виселенні Х'юберта з вілли. Герой-крутій використовує всі свої принади і хитрість, щоб утриматися на поверхні. Не зазнаючи докорів сумління, він сфабрикував свій родовід, що сягає начебто до богині Діани. Потім, передбачаючи майбутні прикрощі, нишком вивозить усі цінні речі з вілли й замінює їх підробками.

Як в *"Абатисі Круській"* чарівливій крутійці Олександрі протиставлена дурна та довірлива сестра Вініфріда, так у *"Виселенні"* Х'юберт Маліндейн протистоїть сліпучо вродливій і безмірно дурній маркізі ді Туліо-Фріолі, або просто Меґі. На початку роману вона з'являється в ролі казкової багатійки, обраниці долі. Але їй бракує розуму та спритності, щоби вести боротьбу з пройдисвітами та шахраями, які поступово крадуть її майно і доводять до злиднів. Її грабують усі, забираючи гроші, коштовності, будинки та меблі.

Урешті-решт Меґі зрозуміє, що бути неймовірно вродливою і дурною в тому суспільстві, де вона живе, невигідно і навіть небезпечно. Тому вона почне з того, на чому зупинився Х'юберт, — вона вирішить за всяку ціну повернути своє майно — за допомогою брехні, шахрайства, навіть насильства. Закінчується роман мирною розмовою Меґі та Х'юберта, в якій вона повідомляє, що викрала одного з винуватців її теперішнього жалюгідного стану і буде тримати під замком доти, доки той не віддасть грошей. На цьому завершується оповідь про Х'юберта і про те, як він відстоював своє місце під сонцем багатих та можновладних.

Хоча тон роману в основному насмішкувато-іронічний, та крізь в'їдливий сміх пробиваються нотки втоми та жалю. Ненав'язливо розкидані

у *"Виселенні"* натяки перетворюються на чітко виражений мотив "кінця віку". З відходом із життя представників інтелігенції старшого покоління зникають моральні й етичні критерії гуманістичного мистецтва. Залишаються ділки, крутії, шахраї, залишається примарна гонитва за матеріальним достатком.

Ідейно-художня цілісність, соціально-критичне спрямування, блискучий талант сатирика, органічне поєднання традицій і новацій, самобутній, неповторний стиль дають змогу високо оцінити творчість С. і поставити її ім'я в ряд таких видатних майстрів англійської літератури, як І. Во, Г. Грін, В. Голдінг, А. Мердок та ін.

С. видала п'ять збірок оповідань, поетичну збірку *"Вибрані вірші"* ("Collected Poems", 1967) і п'єсу *"Доктори філософії"* ("Doctors of Philosophy", 1962). У 1993 р., у віці 75 років, С. написала *"Curriculum Vitae: Автобіографія"*, де розповіла про перші тридцять дев'ять років свого життя. У 1993 р. С. вшанували орденом Британської імперії. Її останній роман — *"Пособництво та підбурювання"* ("Aiding and Abetting", 2001).

Тв.: Укр. пер. — Портобелло-роуд: Оповідання // Всесвіт. — 1997. — № 5–6. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1984; Memento Mori. Мисс Джин Броуди в расцвете лет. На публику. — Москва, 1999; Девушки со скромными средствами. — С.-Петербург, 2004; Передел. Пособники и подстрекатели. — Москва, 2005.

Літ.: Анджапаридзе Г. Причудливость вымысла и строгость правды // Ин. л.-ра. — 1980. — № 7; Киенко И.А. Сатирич. проза М. Спарк. — К., 1987; Муравьёв В.С. Мюриэл Спарк. Территориальные права // Совр. худ. л.-ра за рубежом. — 1981. — № 4; Massie A. Muriel Spark. — Edinburg, 1979.

І. Києнко



СПЕ́НСЕР, Едмунд (Spenser, Edmund — 1552, Лондон — 16.01.1599, там само) — англійський поет.

Про дитинство та юність С. відомо дуже мало. Його батько Джон Спенсер переїхав у Лондон із провінції ще до народження майбутнього поета. У Лондоні він став членом торгової компанії "Тейлорз компані", граматичну школу якої бл. 1561 р. почав відвідувати його син. За задумом фундаторів, школа повинна була прищепити дітям добрі манери поведінки і дати літературну освіту (під "літературною освітою" малося на увазі, головним чином, ґрунтовне вивчення класичних мов — давньогрецької і латинської). У школі одночасно навчалися 250 учнів, причому 100 з них, котрі походили з бідних родин, згідно зі встановленими правилами, здобували освіту безкоштовно; 50 — сплачували лише частину належної суми, а решта 100 школярів, вихідців із заможних родин, сплачували її повністю. Навчання відбувалося протягом цілого року. Заняття починалися о 7 годині ранку і тривали до 5 пополудні з невеликою перервою, під час якої школярі ходили додому обідати. Дисципліна була достатньо твердою. Учням було заборонено їсти в приміщенні школи, приносити іграшки, влаштовувати ігри. Порушників суворо карали.

За часів С. школу очолював Річард Малкастер, яскрава й оригінальна постать, автор кількох трактатів на педагогічні теми. Він прагнув виховати своїх учнів всебічно та гармонійно розвинутими людьми, у цілковитій відповідності до тих ідеалів, які висували у своїх працях філософи-гуманісти епохи Відродження. У школі приділяли значну увагу фізичним вправам, танцям; вихованців навчали грати на різних музичних інструментах.

У 1569 р. С. став студентом Кембриджського університету. До курсу, який він вивчав, входили такі предмети, як математика, діалектика (так називалася дисципліна, яка давала студентам навики правильного ведення дискусії), перспектива, астрономія та грецька мова, чудове володіння якою згодом визнавали за С. численні сучасники. Ймовірно, що поет також серйозно вивчав філософію — принаймні у багатьох його творах відчувається сильний вплив ідей давньогрецького мислителя Платона.

У 1576 р. С. отримав звання магістра і залишив університет. Вочевидь, літературною творчістю він почав займатися ще в шкільні роки. Саме до цього періоду відносять збережені переклади С. з Ж. Дю Белле і К. Маро. Але першим твором, що здобув великий успіх, став *"Пастуший календар"* ("The Shepherd's Calendar", 1579). У XVI ст. літературною працею як такою було незмога заробити на прожиток, і тому молодим поетам доводилось або шукати протекції багатих вельмож, або посади на державній службі. Після університету С. за рекомендацією одного з друзів отримав посаду секретаря в канцелярії герцога Лестера. Тут, очевидно, й відбулося його знайомство з талановитим поетом і блискучим придворним Ф. Сідні, котрий був небожем Лестера. Саме Сідні С. присвятив *"Пастуший календар"*.

У 1580 р. С. став секретарем лорда Ґрея і виїхав до Ірландії, губернатором якої було призначено Ґрея. Ситуація в Ірландії була неспокійною, то в одному, то в іншому її куточку спалахували заколоти, і поет разом з губернатором був змушений вирушати на їхнє придушення. Через два роки Ґрея відкликали з Ірландії, проте С. не вирушив разом з ним, а вирішив залишитися. У Лондон він знову приїхав аж у 1589 р.

разом з Волтером Релі, котрий відвідав Ірландію, щоб оглянути землі, подаровані йому королевою. Саме Релі відрекомендував С. Єлизаветі. Поет подарував королеві присвячені їй три перші книги свого найвидатнішого твору *"Королева фей"* ("The Faerie Queene", 1590). *"Королеву фей"* захоплено сприйняли англійські читачі, але від королівського двору поет отримав лише невелику пенсію і був змушений знову повернутися до Ірландії. Ця подія з життя поета стала основою для сюжету невеликої поеми *"Колін Клаутс знову повертається додому"* ("Colin Clouts Come Home Againe", опубл. 1595). У червні 1594 р. С. побрався з Елізабет Бойл. З коханням до цієї жінки пов'язують створення С. циклу сонетів *"Аморетті"* ("Amoretti", 1595):

Я написав над морем на піску
Її ім'я, але набігли хвилі
І змили ту роботу нетривку,
Та знову я накреслив букви милі.
Вона сказала: "Кинь зарозумілі
Жадання час і смерть перемогти.
Все — прах на світі. Навіть на могилі
Моє ім'я зітреться від сльоти!"
"О ні, — промовив я, — не згинеш ти!
Мій вірш здолає всіх віків припливи,
Залишиться, як світло чистоти,
На небесах твоє ім'я сяйливе.
Щó смерть, як наша ніжність і любов
Життя наступне виплекають знов!"

(*75*, пер. Д. Павличка)

У 1596 р. були опубліковані 4, 5, 6 книги *"Королеви фей"*. У 1598 р. за рекомендацією королеви С. був призначений шерифом графства Корк в Ірландії, але у жовтні того ж року важко здобутий мир знову змінила війна. Ірландією прокотилася нова хвиля повстань. Повстанці спалили замок, у якому жила сім'я поета; за переказом, у вогні загинув маленький син С. У грудні 1598 р. С. приїхав у Лондон. Пережиті страждання не минули безслідно: невдовзі він захворів і в січні 1599 р. помер. Поховали С. у Вестмінстерському абатстві поряд із Дж. Чосером.

Як і багато інших поетів Відродження, С. зазнав доволі сильного впливу античної літератури. Так, у *"Пастушому календарі"* він вдається до жанру пасторалі, який сформувався у творчості античних авторів, головно Феокріта і Верґілія, і з якого знавці поезії XV і XVI ст. радили починати свою творчість молодим поетам. Книга С. складається з 12 частин, кожна з яких названа одним із 12 місяців року. Поряд з традиційними для пасторалі темами — ідилічного існування пастухів на лоні природи та злигоднів кохання, поет вводить до свого *"Календаря"* роздуми на морально-етичні теми, звертається до проблем релігійного характеру. Зі зміною місяців у коловороті року він також пов'язує різні періоди людського життя і різні етапи, через які проходить у своєму розвитку кохання. Мова *"Пастушого календаря"* вирізняється незвичайною музичністю та витонченістю. С. навмисно архаїзував лексику, аби надати стилю більшої піднесеності.

За задумом С., *"Королева фей"* також мала складатися з 12 частин, але завершити поетові вдалося тільки 6 із них. У сюжеті С. використав мотиви з популярного середньовічного циклу романів про короля Артура і рицарів Круглого Стола. Проте сам Артур у *"Королеві фей"* є другорядним персонажем. Дія розгортається при дворі королеви Глоріани; її рицарі, подібно до рицарів Круглого Стола, по черзі вирушають на пошук пригод. Водночас *"Королева фей"* — не просто розповідь про казкові фантастичні події в дусі рицарських романів; для С. його книга — своєрідне дослідження моральних чеснот, на що автор вказує у передмові до твору. Кожна з частин *"Королеви фей"* присвячена аналізу якоїсь однієї чесноти: 1-а — Релігійності; 2-а — Поміркованості; 3-я — Цнотливості; 4-а — Дружбі; 5-а — Справедливості; 6-а — Ввічливості.

А поєднує поет ці два світи — світ рицарського роману і світ християнської моралі — за допомогою алегорії. Зазвичай алегорія складається з кількох змістових рівнів, і перший, буквальний, здебільшого не є у ній найсуттєвішим. Традиційно, алегорія передбачала, окрім буквального, наявність ще трьох смислів: морального, духовного та містичного. У багатьох епізодах *"Королеви фей"* коментатори також вказують на одночасне існування кількох рівнів значень. Так, у книзі І, у пісні II розповідається про двобій Рицаря Червоного Хреста з Драконом, який захопив королівство батьків Уни (Істини). Згідно з коментарями, моральний сенс цього епізоду випливає з ототожнення людського життя битві: християнин повинен протягом усього свого життя боротися зі злом і уникати спокус. На духовному смисловому рівні двобій Рицаря з Драконом означає боротьбу церкви з дияволом, а на містичному (він зазвичай пов'язаний з життям і діяннями Христа) — сходження Спасителя у пекло для визволення доброчесних душ, що померли ще за дохристиянських часів. Деякі з дослідників уважають, що в *"Королеві фей"* також міститься чимало алюзій на політичні події, сучасником яких був поет. Наприклад, у згаданому епізоді вони вбачають віддзеркалення конфлікту англіканської церкви з католицькою.

Утім, наявність кількох додаткових планів у змісті *"Королеви фей"* не зубожує першого, конкретного. Казковий, фантастичний світ, відтворений на сторінках книги, надзвичайно

пластичний і наочний. Зі спостережливістю художника С. майстерно використовує зображальні можливості поетичного слова. Водночас С. вдається зберегти у поемі й характерну для його ранніх віршів музикальність мови. *"Королева фей"* написана особливою строфою, яка отримала назву спенсерової строфи. Вона складається з дев'яти рядків: вісім перших — п'ятистоповий, а останній — шестистоповий ямб, що римуються за такою схемою: ababbcbcc.

Творчість С. мала важливе значення не тільки для свого часу, а й позначилася на літературі наступних епох. Впливу поезії С. зазнали такі поети, як Дж. Томсон, Дж. Кітс, Дж.Н.Ґ. Байрон, А. Теннісон та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — [Із поеми "Королева фей"] // Світанок. — К., 1978; [Сонети] // Павличко Д. Сонети. Світовий сонет. — К., 2004. *Рос. пер.* — Любовные послания. — Москва, 2001.

Літ.: Горбунов А. Категория времени и концепция любви в англ. поэзии XVI–XVII вв. // Шекспировские чтения. — 1990. — Москва, 1990; Alpers P. J. The Poetry of the Faerie Queen. — Princeton, 1967; Atkinson D. F. Spenser. A bibliogr. Supplement. — New York, 1967; Bayley P. Edmund Spenser: Prince of Poets. — London, 1971; Lewis C. S. The Allegory of Love. — Oxford, 1936; Rambuss R. Spenser's secret Career. — Cambridge, 1993; Sale R. Reading Spenser. — New York, 1968.

В. Ганін



СТАЙН, Ґертруда (Stein, Gertrude — 3.02.1874, Аллеґені, шт. Пенсильванія — 27.07.1946, Париж) — американська письменниця.

С. є видатним письменником, книги якої мало хто читав. Якщо сьогодні її ще пам'ятають, то здебільшого завдяки її портрету роботи П. Пікассо, введеному нею в ужиток вислову "втрачене покоління", рядкові "троянда є троянда є троянда", паризькій адресі 27 rue de Fleurus і дружбі з Еліс Б. Токлас. Із-поміж її т. зв. "портретів", оповідань, романів, віршів, опер, п'єс, есе, критичних статей, лекцій, автобіографій і щоденників відомі тепер, мабуть, лише два твори — *"Три життя"* ("Three Lives") й *"Автобіографія Еліс Б. Токлас"* ("The Autobiography of Alice B. Toklas"). Проте, як стверджував Р. Костеланец, "якщо своїм успіхом Стайн зобов'язана тільки "Трьом життям" і "Еліс Токлас", значить, вона всього лише один із другорядних модерністів; проте якщо у нашому уявленні її репутація ґрунтується на "Географії та п'єсах", "Становленні американців", "Стансах у роздумах" та інших схожих творах, тоді Стайн перетворюється у видатного письменника-експериментатора в американській літературі, винахідника, чиї досягнення залишаються незрозумілими навіть сьогодні..."

Значення і вплив на модернізм С., котра перебувала у центрі літературно-мистецького авангарду, визнані такими різними письменниками, як Е. М. Форстер, Дж. Джойс, Ш. Андерсон, Е. Хемінґвей і Т. Вайлдер. Вона була однією із найпомітніших постатей творчості нових французьких романістів і представників покоління "бітників". С. називала себе "творчим літературним розумом нинішнього століття". Нападаючи буквально на все, що було притаманне літературі, і піддаючи сумніву засоби та методи її створення, С. заперечувала та руйнувала життєподібність, образність, сюжет, причинно-наслідковий зв'язок, характеристики персонажів, навіть співвідносні якості самої мови.

Наймолодша із семи дітей, С. народилася у містечку Аллеґені, що у Пенсильванії. Її батько, підприємливий, але не особливо щасний бізнесмен, перевіз сім'ю у Відень, коли Ґертруді заледве виповнився рік. Згодом вони переїхали у Париж, потім повернулись у Балтимор і нарешті осіли в Окленді, у Каліфорнії, де батько вдало вклав кошти у нерухомість і цінні папери, що й забезпечило сім'ї добробут. С. виховували гувернантки та приватні вчителі, батьки практично не приділяли їй уваги, що стало першопричиною її дружби зі старшим братом Лео, вслід за яким вона вступила у Гарвард і університет Дж. Хопкінса. Зарахована у жіночий коледж при Гарварді, пізніше перейменований у Редкліф-коледж, С. не була схожою на інших студенток, вважалася обдарованою, але флегматичною. Під впливом філософа В. Джеймса С. захотіла стати лікарем і психологом, але кинула навчання у медичній школі після перших двох років і врешті-решт поїхала вслід за братом спочатку у Лондон, а потім у Париж.

У Парижі Лео Стайн збирався стати художником, але значно більшого домігся як колекціонер. С. також підтримала брата; вони захоплювалися П. Сезанном, А. Матіссом і П. Пікассо. У своїй квартирі на вулиці Флерос, в одному із найзнаменитіших салонів в історії, вона підготувала ґрунт для "модерністського вибуху" і стала його центром. У своїй літературній творчості С. намагалася повторити те, чого домоглися видатні сучасні художники у живопису.

У своїй першій опублікованій книзі *"Три життя"* (1909) С. досліджує долі трьох американських жінок із робітничого класу, розкриті у повсякденних деталях, де відсутні лінійна послідовність і кульмінації, а інтонація та структура, що характеризуються значною кількістю повторів, передбачають однакову важливість усіх елементів, як на картинах Сезанна. Її революційний підхід не забезпечив її творам читацького загалу, проте дав чимало шанувальників.

Найбільшою з-поміж них була Еліс Б. Токлас, каліфорнійка, котра прибула у Париж і познайомилася зі С. у 1908 р. Еліс зоставалася її секретарем, економкою і, як припускають, коханкою впродовж наступних тридцяти дев'яти років, до смерті С. У 1911 р. С. закінчила фундаментальну працю *"Становлення американців"* ("The Making of Americans") і збірку "кубістської" поезії *"Ніжні ґудзики"* ("Tender Buttons"), видані у 1914 р. Під час Першої світової війни С. і Токлас поїхали з Парижа в Іспанію, але повернулися у 1916 р., коли С. навчилася кермувати і почала працювати добровольцем в американському фонді допомоги французьким пораненим, підвозячи медикаменти на вантажівці.

Після війни квартира С. стала притулком для багатьох американців, котрі покинули батьківщину, в тому числі і для Ф. С. Фіцджеральда. С. підштовхнула Хемінґвея залишити поезію заради прози і припинити роботу журналіста, щоби цілковито віддатися творчості. Хемінгвей зізнався, що навчився у С. надавати прозі особливого ритму і дізнався про велику роль повторів, а також використав її тепер знаменитий вислів "ви всі — втрачене покоління" як епіграф до "Фієсти".

Вплив С. на літературу повоєнного періоду швидше пояснювався її репутацією "монпарнаської сивілли", ніж її працями, що мали вельми скромний успіх. Її найпопулярніша та найдохідливіша книга *"Автобіографія Еліс Б. Токлас"* (1933) стала бестселером, завдячуючи їй С. зажила слави мудреця і пророка модернізму. Популярність книги спричинила до укладення контракту на регулярний друк її робіт і тріумфального чаювання у Білому домі у товаристві Елеонори Рузвельт. Під час Другої світової війни С. і Токлас залишилися в окупованій Франції і майже не постраждали. С. стала своєрідним апологетом уряду Віші, а її надзвичайні зарозумілість і самозакоханість перетворили жахи війни у роздуми про власні пережиття і зазнані незручності. Після війни пара замешкала у Парижі; з'ясувалося, що велика і цінна колекція живопису С. не постраждала. С. відвідувала американські військові бази в окупованій Німеччині, читала лекції у Брюсселі. У 1946 р. після операції з видалення ракової пухлини вона померла.

Незважаючи на всю саморекламу С. і гучні проголошення власної геніальності (вона твердила, що існує всього "три справжні творці-євреї: Христос, Спіноза і Ґертруда Стайн"), її значення полягає в тому, що вона довела весь сенс модернізму до його логічного завершення.

Тв.: Рос. пер. — Автобиография Алисы Б. Токлас. — С.-Петербург, 2000; Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. — С.-Петербург, 2004.

Літ.: [Андерсон Ш. Творчество Гертруды Стайн. Геташвили Н. Гертруда Стайн и художники. Джеймс Р. Меллоу. Зачарованный круг, или Гертруда Стайн и компания. Пирпонт К.Р. Мать утраты смыслов] // Ин. л.-ра. — 1999. — № 7.

За Д. Бертом



СТАЙРОН, Вільям (Styron, William — нар. 11.06.1925, Ньюпорт-Ньюз, шт. Вірґінія) — американський прозаїк.

С. народився у Вірґінії у 1925 р. Під час Другої світової війни він служив у морській піхоті. У 1947 р. С. закінчив університет Д'юка у Даремі (шт. Північна Кароліна). Перший його роман — *"Зникаю в темряві"* ("Lie Down in Darkness", 1951) — присвячено Півдню. Дія роману починається з повідомлення про смерть героїні. Труну з тілом небіжчиці привозять із Нью-Йорка на батьківщину, в маленьке південне містечко. Біля домовини збираються всі рідні, дію ніби повернуто назад, до витоків подій. Починаються пошуки причин, що призвели молоду дівчину до трагічного фіналу. Роман переростає в розповідь про занепад, характерний для американського Півдня, а смерть героїні, що вона її собі заподіяла, ніби символізує цей занепад, виродження і вимирання. І в тематиці, і в підході до обраного матеріалу відчувається не тільки фолкнерівська традиція, а й безпосереднє наслідування В. Фолкнера. Згодом С. зізнавався, що у першому його романі відчувається вплив ворренівських ритмів, відлуння творів Ф. С. Фіцджеральда, відгомони прози Дж. Конрада і Т. Вулфа, переспіви Е. Хемінґвея. Та насамперед — роман "був величезною даниною Фолкнеру, котрий, звичайно ж, був і Богом, і дияволом усіх південних письменників, котрі наслідували його". Однак, асимілюючи надбання своїх попередників, молодий письменник вніс у розкриття теми багато нового і самобутнього (наприклад, нью-йоркський період життя героїні, де вона мимоволі стикається із проблемами загального занепаду моралі, що підштовхує її до прийняття фатального рішення, — розширює обрії книги, узагальнює пафос, спрямований проти антигуманності), створив художній твір, у якому намітилася провідна тема його подальшої творчості — інтерес до проблем моралі, животрепетних для кожного покоління.

Письменник стверджує, що митець в усі часи має справу лише з одвічними моральними проблемами. "Кожний вік має свої болі і страждання, свої специфічні жахи, і кожний письменник в усі часи, так само, як і інші люди,

засмучений тим, що один мій друг називає "блохами життя"; ви знаєте, що холод, пережитки минулого, законопроекти, заплутані зв'язки і маленькі перепони різного плану, вони — константи життя, суть життя разом із маленькими радощами, які трапляються то тут, то там. Вони були у Достоєвського і Марло, вони є у всіх нас, і вони по-диявольськи неминучіші, ніж розщеплення ядра або скасування Нантського едикту. Такі Постійна Любов, і Любов без Відповіді, і Смерть, і Образа, і Веселощі". Утім, моральна проблематика, що домінує у творчості С., спирається, — як це випливає вже з першого роману, — на твердий ґрунт соціально-історичних реалій суспільного життя.

Дія наступного роману С. — *"Підпали цю домівку"* ("Set This House on Fire", 1960) — відбувається одразу ж після Другої світової війни в маленькому італійському містечку Самбуко, де випадково водночас опиняються колишні однокласники, американці з Півдня, що пройшли Другу світову війну, — художник-бідняк Кесс Кінсолвінґ і багатій Мейсон Флеґ. Розповідь про цей — основний — епізод роману подано як спогади третьої дійової особи, спостерігача й оповідача Пітера Ліверетта. Тож основна частина роману починається як детективна історія, повідомленням про вбивства, що сталися в Самбуко. Тут було знайдено понівечену молоду італійку, сільську дівчину Франческу, і підозрюваний в цьому злочині багатій і красень американець Мейсон Флеґ тієї ж ночі наклав на себе руки, кинувшись у прірву.

Після такого повідомлення автор розгортає сучасну соціально-політичну драму. Він оповідає про все, що відбулось у Самбуко, з різних точок зору. Перша частина — це розповідь "стороннього", випадкового свідка Пітера Леверетта. Друга частина — спогади з відстані трьох років головного героя Кесса Кінсолвінґа, котрий і допомагає автору розплутати вузол причин і наслідків. Але образ Кінсолвінґа відіграє і самостійну роль. Саме для нього ситуація, яка складається в Самбуко, була критичною, призвела до катарсису, повернула до життя і творчості. Поза інтригуючою детективною історією вимальовуються соціальні драми і духовно-психологічні трагедії сучасного інтелігента. Тут змальовано повоєнну Європу, спустошену війною й обдаровану американською "ласкою"; показано і південне виховання героїв, і ті події мирного життя, які підготували їхній повоєнний конфлікт.

Роман побудовано на контрасті двох образів — багатія, діяча від мистецтва Мейсона Флеґа і бідного митця. Мейсон не може нічого створити, він нічого не залишає після своєї смерті, він здатний лише руйнувати, Кесс, хоч він і п'яниця, спустошений війною і нестатками, перебуває в пошуку істини, великої правди, стабільного ґрунту для творчого життя. Попри те, що мета пошуку романтична, Кесс віднаходить опору, зіткнувшись із життям італійських селян, пройшовши Другу світову війну і з цих нових позицій усвідомивши американський спосіб життя. Свою велику правду Кесс знаходить у житті простого народу, в його моральних нормах. Це дає наснагу для творчості, повертає до родинного життя.

Наступний роман *"Визнання Ната Тернера"* (1968) — висвітлення С. одного з моментів південної історії — повстання рабів, очолюваного негром Натом Тернером, що вибухнуло в рідній місцевості С. Не можна назвати його твір історичним романом, бо автора найбільше цікавить психологія повстанців, їхня людська сутність. Нездоровою була і реакція громадськості на цей стайронівський твір: негритянська інтелігенція обурювалась тим, що письменник зобразив жорстокість повстанців; біла — що змалював жорстокість карателів повстання. Але ж і те, і те — правда. Особливістю роману можна вважати зосередженість автора на природі жорстокості, на злі.

Про сутність зла, його місце в житті і душі людини, про боротьбу добра і зла С. роздумує в кожному зі своїх романів. Чи то розповідь про долю південної дівчини Пейтон Лофтіс, чи пошуки Кесса Кінсолвінґа свого місця в житті, або ж історія негритянського проповідника і бунтаря Ната Тернера. Щоразу ніби концентричними колами рухається думка письменника, а центром її залишається питання про зло, що зачаїлося в людському серці, про його витоки і про боротьбу добра і зла... І щоразу з більшою чи меншою художньою переконливістю С. вдається показати соціально-історичне коріння зла і складний механізм боротьби людини з ним не тільки у навколишньому світі, а й у собі.

Найпереконливіше показано це у романі *"Вибір Софі"* ("Sophie's Choice", 1979), де письменник виступив зрілим і самобутнім митцем. У цьому творі С. намагається зробити історію виміром сучасності. Але звертається до ближчих до нас часів — до Другої світової війни. Розповідь у романі ведеться від імені Стінґо — вже визнаного митця (образ дуже близький авторові), котрий згадує вирішальний для його життя епізод молодості (Нью-Йорк кінця 40-х рр., куди приїхав він, провінціал із Півдня, щоби спробувати стати письменником). І зустріч з тими, хто так відчутно вплинув на його розуміння світу, життя, суспільства, людини, — із молодою полькою Софі та її другом і благодійником Натаном. Шизофренік Натан — образ цікавий. Якоюсь мірою він уособлює Америку — країну, що втратила глузд, позбулась реального уявлення про світ, не може збагнути основних законів життя. Провідною в романі стає тема, пов'язана із Софі, саме через її образ С.

намагається передати співвітчизникам-американцям, які ніколи не бачили війни зблизька, страждання, пережиті населенням Європи, завдані фашизмом та його системою концентраційних таборів, впорядкованої служби смерті і знущання над людиною. Адже польська красуня Софі пройшла через Дахау, де її — матір — примусили вирішувати, кого з її дітей одразу ж відправити в газову піч.

Уже сама по собі ця лінія роману надзвичайно цінна для американської літератури: майже в жодному із творів американських письменників не змальовано європейську війну (за винятком "Молодих левів" І. Шоу та "Бойні № 5" К. Воннегута), ніхто не описував жахів і страждань народів поневоленої Європи.

Та просте відтворення моменту історії народів не було метою С. Він дошукується коріння явища. Письменник торкається і соціальних, і політичних причин виникнення і поширення фашизму, але тільки незначною мірою. Головний наголос робиться на іншому. Моральним тлом, що сприяє розвитку фашизму, письменникові-гуманісту видається нехтування окремою людською особистістю, що найбільшою мірою виражається в Америці через расизм, гріх рабовласництва, такі відчутні для хлопчика з Півдня. Складним шляхом, обравши мірилом, масштабом людської особистості історію, С. намагається вписати власну країну в контекст вселюдської історії, усвідомити її шлях, її сьогодення через заглиблення у вселюдські процеси.

У 1990 р. С. видав роман *"Зрима пітьма"* ("Darkness Visible"), у якому розповів про свої спроби вийти зі стану глибокої депресії. Після *"Зримої пітьми"* вийшов із друку *"Ранок у Смузі припливів"* ("A Tidewater Morning", 1993), що складається із трьох взаємопов'язаних новел про межові події у житті письменника, коли йому виповнювалося 10, 13 і 20 років. У кожній із них зримо присутня тема смерті. У 2001 р. С. видав роман *"Шлях воїна"* ("The Way of the Warrior").

Тв.: *Рос. пер.* — Выбор Софи. — Москва, 1991; И поджёг этот дом. Долгий марш. — Москва, 1991.

Літ.: Дубініна О. Традиції пуританства у творчості В. Стайрона // СіЧ. — 2002. — № 11.

Т. Денисова



СТАЛЬ, Анна Луїза Жермена де (Staël, Anne Louise Germaine de — 22.04.1766, Париж — 14.07.1817, там само) — французька письменниця.

Народилася у сім'ї відомого політичного діяча та письменника кінця XVIII ст. Жака Неккера, який двічі обіймав посаду міністрів фінансів Франції при Людовікові XVI. Мати Жермени, у дівоцтві Сюзанна Крюшо, була знайома з Вольтером та Ж. Ж. Руссо, щоп'ятниці приймала у своєму салоні Д. Дідро, Ж. Л. Бюффона, Ж. Л. Д'Аламбера, Ж. Ф. Мармонтеля, М. Ґрімма, Е. Гіббона і багатьох інших світочів тієї епохи. Саме в такому середовищі й відбувалося становлення майбутньої письменниці.

У 1786 р. Жермена вийшла заміж за шведського посла у Парижі барона де Сталя, і з головою поринула у вир літератури та політики. Її салон на вулиці дю Бак — один із найзнаменитіших у Парижі. Саме тут, під час дискусій, народилася перша книга *"Листи про твори та характер Ж. Ж. Руссо"* ("Les Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau", 1788), у якій намічені основні теми її творчості — філософія, політика та література. В роки Великої Французької революції С. була близькою до діячів її першого періоду — напередодні революційних подій її батько був міністром, у гості до дружини шведського посла навідувалися Баррас і Кондорсе, Барнав і бр. Ламет, Талейран і Нарбонн. Після повалення королівської влади вона разом з чоловіком та друзями подалася до Англії, де написала трактат *"Про вплив пристрастей на щастя людей і народів"* ("De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations", 1796) та кілька праць, присвячених аналізу сучасного становища з етичного погляду.

Великий вплив на С. справила дружба з Б. Констаном, в майбутньому відомим письменником і одним із теоретиків французького лібералізму. В роки Першої імперії С. активно виступала проти диктатури Наполеона. Розгніваний імператор покарав письменницю засланням.

Більшу частину часу вона проводила у швейцарському маєтку батька Коппе, що, як і вольтерівський Ферней, став однією із інтелектуальних столиць Європи. Неможливість жити в Парижі змусила письменницю здійснити подорожі до Німеччини, Італії, Австрії, Росії (кордон останньої вона перетнула 14 липня 1812 р., вже після форсування Німану військами Наполеона), Швецію, Англію. Мандри не заважали напруженій праці над літературними трактатами *"Про літературу з погляду суспільних інституцій"* ("De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales", 1800) і *"Про Німеччину"* ("De l'Allemagne", 1810), романами *"Дельфіна"* ("Delphine", 1802) та *"Корінна, або Італія"* ("Corinne, ou l'Italie", 1805).

Після повалення Наполеона С., яка зі смутком зустріла повернення Бурбонів, працювала над *"Роздумами про основні події Французької революції"* ("Cosidérations sur les principaux

événements de la Révolution française") та мемуарами *"Десять років вигнання"* ("Dix années d'exil"), що побачили світ після її смерті.

Творчість С. — видатне явище у французькій культурі кінця XVIII — поч. XIX століть. Письменниця посіла особливе місце у розвитку літератури, філософії, історіографії, теорії республіканського лібералізму у період між просвітницьким класицизмом і романтизмом. Велика французька революція породила особливий тип письменника, для якого інтерес до літературних проблем поєднувався із захопленням політикою, філософією, історією. Своїх попередників письменники революційної епохи вбачали в англійських поетах буржуазної революції XVII ст., насамперед в Дж. Мільтоні, у творчості якого органічно переплiталися суто художні твори з політичними трактатами. Якщо для просвітників характерною була увага до філософських та історичних проблем, то для письменників XVII ст. першочерговим предметом стала політика. Можна сказати, що у 80–90 рр. письменник-філософ поступився місцем письменникові-політикові, хоча захоплення філософією та історією все ще залишалося дуже сильним. Бурхливі події 1789–1794 рр. змушували філософів того часу все частіше замислюватися над засадами організації суспільства. Відтак і в творчості С. можна вирізнити три основні блоки творів: політико-філософські трактати, літературні есе і трактати, художні твори; окремо слід назвати мемуари *"Десять років вигнання"*.

У політико-філософських трактатах (*"Про вплив пристрастей"*, *"Роздуми про революцію"* та ін.) С. розробляла принципи політичного лібералізму. Вона прийняла революцію, визнала зміни, що відбулися у Франції в результаті подій наприкінці XVII ст.

Близькість до просвітницького світогляду завадила їй побачити справжній масштаб подій, вона поділяла ілюзії про "революцію філософів", але прославлення республіки як найліпшої форми організації суспільства висунуло її до плеяди чільних мислителів свого часу. Відкинувши теорію державного інтересу, письменниця вбачала мету демократичного суспільства у досягненні доброчесності, яка, на її думку, неможлива без політичної свободи. Демократичний уряд, за уявленням С., повинен спиратися на підтримку народу: для цього потрібні прямі вільні вибори, які дозволяли б народові виявити свою волю. С. вважала, що тільки представницькі форми влади здатні забезпечити спокій і процвітання країни. Вона зробила значний внесок у боротьбу за республіканський устрій. Її політичні есе й трактати були програмою пацифістів, адже письменниця заперечувала війни як спосіб політичного врегулювання і була переконана в тому, що політику слід робити мирними засобами.

С. переглянула чимало постулатів етики просвітників, вона відкидала теорію особистого інтересу (зокрема, в трактаті *"Про вплив пристрастей"*), яка, як їй здавалося, вела до егоїзму та бездушності. Заперечуючи утилітаризм, вона відійшла також і від французького матеріалістичного сенсуалізму, прийнявши ідеалістичну філософію І. Канта. Учениця Руссо, вона не в розумі, а передусім в почутті вбачала неминущу цінність, тому-то філософія Канта була так палко сприйнята нею. Перехід на позиції суб'єктивного ідеалізму був тісно пов'язаний зі створенням романтичної естетики (*"Про літературу"* та *"Про Німеччину"*).

С. провела ревізію просвітницького світогляду, але це був доброзичливий перегляд філософських та естетичних цінностей XVIII ст., здійснений з метою відкинути все застаріле, зберігши те, що залишалося необхідним і за нових умов. Письменниця свято вірила у просвітницьку теорію вдосконалення, вона відводила філософії величезне місце у житті суспільства, вважала моральність основою соціального життя. Творчо розвиваючи принципи XVIII ст., вона дійшла висновку, що література є вираженням суспільних прагнень, а тому її не можна розглядати окремо від життя суспільства.

З трактатами *"Про літературу"* та *"Про Німеччину"* пов'язане зародження порівняльно-історичного методу вивчення літератури, який став провідним у XIX ст. Здається, що немає питань, яких би не порушила письменниця. В *"Есе про художню літературу"* ("Essai sur les fictions", 1795) вона напророкувала блискуче майбутнє роману, спрямованому на зображення приватного життя, спрогнозувавши таким чином розвиток цього жанру у XIX ст. У книзі *"Про Німеччину"* вона створила естетику раннього французького романтизму. Письменниця виступила проти наслідування античних взірців, за літературу, пов'язану з національними традиціями. Вона закликала письменників вивчати пам'ятки фольклору, бо вбачала у народній творчості джерело натхнення поетів.

На відміну від німецьких романтиків, які вважали Середньовіччя ледь не ідеальною епохою, С. звернулася до мистецтва середніх віків, оскільки вбачала у ньому справді народну творчість. Саме цим, зокрема, пояснюються і її розмірковування про роль християнства у розвитку національної культури. С. проголошувала свободу художньої творчості від деспотизму, від салонної опінії, від урядового тиску. Свобода художника, в її уявленні, — розумна свобода, що не веде до виникнення елітарної концепції в літературі.

Французька революція породила новий тип людини. Письменниця відтворювала образ романтичного героя в романах *“Дельфіна”* та *“Корінна”*, а в теоретичних працях намагалася обґрунтувати концепцію нової особистості. Для неї живий герой немислимий без сильних пристрастей, які пов’язані з революцією, що відбулася у Франції. Почавши похід проти засилля канонів класицизму, які наприкінці XVIII ст. вже стали анахронізмом, С. створила теорію історичної трагедії, що стала підгрунтям для виникнення романтичної драми 20–30-х рр. XIX ст.

Відсутність національної пихи, що була такою характерною для французьких письменників XVIII ст., позначилася на всій творчості С. Вона високо поцінувала італійську культуру, посприявши становленню справжнього культу Італії серед французьких романтиків. Її захоплення трагедіями В. Шекспіра, поезією Мільтона та Дж. Н. Г. Байрона поділяли письменники першої третини XIX ст. С. відкрила для французів, та й для цілої Європи, німецьку філософію і літературу. Французькі романтики засвоїли інтерес письменниці до екзотичних країн, до таємничого, але урочого Сходу.

У творчості письменниці віддзеркалилися всі головні настрої епохи. Саме тому їй віддавали належне Й. В. Гете і Й. К. Ф. Шиллер, Дж. Леопарді та В. Монті. Саме тому Дж. Н. Г. Байрон назвав С. “першою письменницею цієї, а ймовірно, й будь-якої епохи”. Політичні та літературні трактати С. сприяли розвитку республіканського лібералізму, романтичної історіографії, становленню романтичного методу в європейській літературі першої третини XIX ст.

Тв.: Рос. пер. — Коринна, или Италия. — Москва, 1969; О л.-ре, рассмотренной в связи с общественными установлениями. — Москва, 1989.

Літ.: Констан Б. О госпоже де Сталь и её произведениях // Эстетика раннего франц. романтизма. — Москва, 1982; Пронин В. Книга Жермены де Сталь “О Германии” // Эстет. взгляды и творч. метод писателя. — Москва, 1973; Пронин В. Проблемы л.-ры и революции в творч. Жермены де Сталь. — Москва, 1974; Реизов Б. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. — Ленинград, 1962; Черневич М.Н. Жизнь и творч. Жермены де Сталь // Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. — Москва, 1969; Balayé S. Madame de Staël: Lumières et liberte. — Paris, 1979; Gordey P. Madame de Staël ou le deuil éclatant du bonheur. — Lausanne, 1967; Gutwirth M. Madame de Staël, novelist. — Urbana, 1978; Gwynne G.E. Madame de Staël et la révolution française. — Paris, 1969; Luppé R. Les idées littéraires de madame de Staël et l’héritage des Lumières (1795–1800). — Paris, 1969; Madame de Staël et l’Europe. — Paris, 1970.

В. Пронін



СТАФФ, Леопольд (Staff, Leopold — 14.11.1878, Львів — 31.05.1957, Скаржиско-Каменна) — польський поет.

У критиці поезію С. найчастіше вважають своєрідною поєднувальною ланкою, яка зв’язала і водночас розділила два періоди розвитку польської поезії — “младопольський” і міжвоєнного двадцятиліття. Розквіт творчості С. припав на 20–30 рр., коли він виступив як провідний представник неокласицистської течії. Загалом С. написав 18 збірок поезій, п’ять п’єс і кілька десятків томів перекладів. Літературі він віддав понад 60 років інтенсивної праці.

Народився С. у Львові. Його батько, власник кондитерської, зумів дати синові пристойну освіту. Спочатку майбутній поет навчався у Львівській класичній гімназії, а з 1897 р. — на факультеті адміністрації та права Львівського університету. Але кар’єра юриста його не приваблювала, тому у 1899 р. С. перейшов на факультет романістики, паралельно відвідуючи лекції з філософії та славістики. У стінах університету, у 1898 р., С. почав працювати над першою поетичною книжкою *“Сни про могутність”* (“Sny o potędze”), яка була опублікована у 1901 р. і згодом перевидавалася ще шість разів. Збірка була написана під впливом “младопольської” естетики і найбільше тяжіла до символізму. Водночас С. певною мірою вже у першій збірці намагався протиставити свою естетичну програму канонам “младопольської” поезії, заперечуючи її песимізм та душевну розслабленість, яким він протиставляє витлумачену в дусі Ф. Ніцше, енергійну й оптимістичну волю до життя.

Починаючи з 1901 р., коли С. у супроводі Я. Каспровича вперше побував в Італії, він майже постійно подорожує. Щороку навесні він приїжджав в Італію, крім того, часто бував у Франції, а в серпні 1903 р. відвідав Київ. Центральний поетичний образ у ліриці С. цих років — це образ юного мандрівника, який шукає край своєї мрії, йдучи до нього крізь морок, сумніви, людське горе, йде туди, де заховане сонце, у місто “вічної золотої весни”. Подібними мотивами і настроями пронизані поетичні збірки С. початку 900-х рр.: *“День душі”* (1903) і *“Птахам небесним”* (1905).

Починаючи зі збірки *“Квітнуча гілка”* (“Gałąź kwitnaça”, 1908), С. заявив про себе як про представника поетичного неокласицизму. Неокласицизм у його віршах визначається, з одного боку, орієнтацією на традиційні, класичні поетичні форми (античні елегії, ідилії, ренесансні сонети, терцини, октави), а з іншого боку, таким ставлен-

ням до світу, за якого світ не стільки емоційно "переживається", скільки об'єктивно відображається і раціонально пояснюється:

Таке поважненьке в чотири рочки! Босе,
На виріст кофточка, спідничка аж по п'яти, —
В грузьке багно ступа чи мусить дріботати
Межею вдосвіта — ще не опали й роси.

Дві стрічечки вплела собі в куценькі коси,
Окраєць в хусточці до пояска прип'ятий,
Правицю взброїла прутом — гусей ганяти,
В лівиці волоче стебло злотоколосе.

А гуси — їх хода, як човна хилитання,
І шия в кожної, мов білий знак питання, —
Мовляв, не розбереш, чи доглядаєш нас ти,

Чи, може, то тебе доводиться нам пасти.
Ще кожна й голову оберне щохвилини —
Чи не згубила ти пастушої лозини?

(*"Гусярка"*, пер. Г. Кочура)

С., котрий у цей час перекладав Епікура і Петронія, псалми Давида і давньокитайську лірику, твори Й.В. Гете і Р. Тагора, активно насичує свої вірші алюзіями, зверненими до міфологічної античної і біблійної проблематики, до вічних моральних цінностей. Такими мотивами пронизані його поетичні збірки *"Посмішки миттєвостей"* ("Uśmiechy godzin", 1910) і *"У затінку меча"* ("W cieniu miecza", 1911).

Збірка *"Лебідь і ліра"* (1914) завершила "львівський" період творчості С. На початку Першої світової війни він емігрував у Харків. Тут у колі своїх співвітчизників він активно пропагував польську літературу, виступав з лекціями і навіть намагався налагодити випуск періодичного видання, присвяченого питанням польської культури та літератури. У Харкові, вже після встановлення Радянської влади, у 1917 р. С. видав збірку *"Райдуга сліз і крові"* ("Tęcza łez i krwi"), а в 1919 р., вже після повернення до Польщі, — *"Польові стежки"* ("Sciezki polne"). Обидві збірки ознаменували появу у його творчості громадсько-політичного, соціального пафосу, який не був раніше властивий його поезії. Першу збірку сам С. ще називав "Щоденником вражень 1914–1917 рр." У ній у символічній формі виражені два провідні мотиви — катастрофічних наслідків для людства Першої світової війни і ностальгія за батьківщиною. Збірка *"Польові стежки"* насамперед засвідчила відмову С. від поетики "младопольського" модернізму і його зближення з тією естетичною програмою оспівування повсякденності, яку в цей час висувала поетична група "Скамандр".

У перші роки незалежності Польщі С. взяв активну участь в організації літературних справ республіки, редагував літературні журнали, виступав як редактор і перекладач бібліотечки "Пантеон", у якій видавав твори видатних світових поетів минулого. У цей час з'явилися і нові його поетичні збірки *"Пером сови"* ("Sowim piórem", 1921) і *"Вушко голки"* (1927). В останній збірці відобразилася особиста трагедія С. — смерть прийомної дочки, важка хвороба дружини, смерть друзів.

На 30 рр. припадає поява двох збірок поета, які критики вважають найкращими у його спадку. Йдеться про *"Високі дерева"* ("Wysokie drzewa", 1932) і *"Барва меду"* ("Barwa miodu", 1936). У цих збірках С. продовжує розвивати свою естетичну програму оспівування повсякденності, а центральне місце в обох збірках займає, з одного боку, надзвичайно довершена пейзажна лірика, пов'язана переважно з картинами осені (яку найбільше любив С.), а з іншого, — поетична сатира, спрямована, в першу чергу, проти міщанства.

В роки окупації С. жив у Варшаві. Враження від цих років він передав у збірці *"Мертва погода"* ("Martwa pogoda"), яка вийшла у 1946 р. і вже самою метафоричною назвою окреслювала основний пафос віршів, який полягав у відтворенні гнітючої атмосфери часів окупації. У повоєнний час численні поетичні заслуги С. були високо оцінені польською громадськістю. У 1949 р. найдавніший у Польщі Краківський університет присвоїв йому почесний ступінь доктора. У 1951 р. С. був удостоєний Державної премії, а в 1955 р. його було нагороджено орденом "Прапор праці". Останні поетичні збірки С. з'явилися у 50-х рр. Це збірки *"Верболіз"* ("Wiklina", 1954) і *"Дев'ять муз"* ("Dziewięć muz", які вийшли друком вже після смерті поета у 1958 р.).

С. помер, не переживши третього інфаркту.

Проблеми неможливо розв'язати.
Проблеми потрібно пережити,
Як дні, яких нема вже, коли вони минуть.
Неначе зужиті одежі,
З яких ми виростаємо,
Проблеми спадають з рамен,
І в останні двері
Ти входиш голий і вільний,
Як світанок.

(*"Проблеми"*, пер. Д. Павличка)

Тв.: Укр. пер. — Високі дерева: Вірші // Жовтень. — 1966. — № 10; [Вірші] // Поезія-70. — К., 1970. — № 2; [Вірші] // Вітчизна. — 1971. — № 5; [Вірші] // Жовтень. — 1978. — № 11; [Сонети] // Поезія—78. — К., 1978. — № 4; [Вірші] // Антологія польської поезії. — К., 1979. — Т. 2; [Вірші] // Всесвіт. — 1983. — № 9; [Вірші] // 50 польських поетів: Антологія польської поезії у пер. Д. Павличка. — К., 2001. *Рос. пер.* — Избр. лирика. — Москва, 1971; Стихи. — Москва, 1973; Польские поэты. — Москва, 1978.

Літ.: Британишский В. Классик неклассического века. Поэзия Л. Стаффа // Вопр. л.-ры. — 1972. —

№ 9; Булаховська Ю.Л. Творчість Л. Стаффа і стильові пошуки польської поезії першої пол. XX ст. — К., 1970; Выка К. Статьи и портреты. — Москва, 1982; Рудницький М. Аполлон польської поезії // Жовтень. — 1966. — № 10; Рябчук М. Поетичний сад Леопольда Стаффа // Всесвіт. — 1978. — № 11; Тарковский А. Аполлон польской поэзии // Ин. л.-ра. — 1972. — № 7.

В. Назарець



СТЕ́ЙНБЕК, Джон Ернст (Steinbeck, John Ernst — 27.02. 1902, Салінас, Каліфорнія — 20.12.1968, Нью-Йорк) — американський письменник, лауреат Нобелівської премії 1962 р.

Майстер яскравої, виразної манери, він залишив значну спадщину: романи, повісті, новели, сценарії, публіцистичні книги, репортажі, листи. Серед цих книг, неоднакових за своїм рівнем, виділяються кілька "вершинних", всесвітньо відомих творів, які складають, так би мовити, стейнбеківський "канон". До цієї групи належать, передусім, чудові *"Грона гніву"*, а також романи *"Квартал Тортілья Флет"*, *"Про мишей та людей"*, *"Блудний автобус"*, *"На схід від Едему"*, *"Зима тривоги нашої"*, повість *"Перлина"*. Американські критики, які полюбляють компонувати всілякі "обойми", виходячи зі своїх уявлень про письменницькі "рейтинги", зараховують С. то до "великої четвірки", то до "великої п'ятірки", де він сусідить з такими велетнями, як Е. Хемінґвей, В. Фолкнер, Т. Вулф.

С. перебував у перших лавах покоління літераторів, що сформувалися протягом десятиліття після кризи 1929 р., яке стало однією з найважливіших епох в житті США, отримавши назву "червоних" або "буремних тридцятих". С. народився у невеликому каліфорнійському містечку Салінас і був третьою дитиною у сім'ї. Його батько, Джон Ернст Стейнбек, був власником млина. Після закінчення школи майбутній письменник вступив у Стенфордський університет, де почав вивчати журналістику. Навчався С. не дуже успішно і вже через рік змушений був піти з університету. Згодом, через кілька років, він спробував усе ж таки закінчити навчання, але даремно. Після невдачі з університетом С. упродовж декількох років працював де і ким прийдеться: посудомийником, продавцем, різноробом на фермі, вантажником на цукровому заводі, матросом на вантажному кораблі, різноробом на будові, лісником, журналістом.

Одночасно С. писав свої перші новели та романи. У січні 1930 р. письменник одружився із Керол Хенінґ, винайняв невеликий котедж і цілковито віддався творчості. Так починали багато американських письменників, серед них — й інший знаменитий каліфорнієць Джек Лондон. Як і багато його співвітчизників, — можна згадати хоча б Марка Твена і Ф. Брета Гарта, Т. Драйзера та Е. Хемінґвея, Е. Сінклера Льюїса та Е. Колдуела, — перш ніж звернутися до серйозної белетристики, С. працював на газетно-журнальній, репортерській ниві.

Він дебютував оповіданнями, опублікованими в університетському журналі "Спектейтор", а також невдалим романом *"Золота чаша"* ("Cup of Gold", 1929) про життя англійського корсара й авантюриста XVIII ст. Гаррі Моргана. Значно цікавішою виявилася його друга книга *"Райські пасовища"* ("Pastures of Heaven", 1932), побудована як "роман у новелах", серія житейських історій каліфорнійських фермерів, мешканців долини поміж Лос-Анджелесом та Сан-Франціско. Каліфорнія, ця благодатна місцевість з її вічною зеленню і життєдайним південним сонцем, чудовим тихоокеанським узбережжям, стане "майданчиком", на якому розгортатимуться події у багатьох книгах письменника. Це буде його особливим художнім світом. І хоча Каліфорнія дала плеяду письменників — таких, як Лондон, Брет Гарт, Ф. Норріс, А. Бірс, її зазвичай називають "краєм С.". Вона набула наочного, відчутного на дотик образу у його наступному романі *"Невідомому богові"* (To a God Unknown", 1933), історії життя та смерті фермера Джона Вейна. Він приїхав до Каліфорнії з надією на добробут, але клаптик землі, що належить йому, починає нидіти від посухи, і герой з відчаю вкорочує собі віку в ту самісіньку мить, коли на висохлий ґрунт падають перші краплі довгоочікуваного дощу.

Широке визнання прийшло до С. після виходу його роману *"Квартал Тортілья Флет"* ("Tortilla Flat", 1935), який став бестселером, а згодом цей твір навіть екранізували. У цьому забарвленому гумором творі С. розповідає про товариство та пригоди чотирьох дивакуватих люмпенів, "пайсано", любителів побайдикувати і розважитися, яких, поза тим, об'єднує зворушлива чоловіча дружба. Ці перші твори увиразнили манеру С., у якій переплелися точний опис побутових деталей з романтичною піднесеністю, символікою та алегоріями. У них засяяв яскравими барвами каліфорнійський пейзаж, почала складатися специфічна стейнбеківська типологія наївних, безпосередніх "природних" людей, близькість яких до землі, до першооснов буття і невибагливий побут усвідомлюються як противага міській "машинній" цивілізації.

У ті роки письменник успішно випробовував свої сили й у "малому жанрі", у новелістиці, опублікувавши збірку *"Довга долина"* (1938). В кращих новелах, що увійшли до цієї книги *("Змія", "Сніданок", "Хризантеми", "Упряж")*,

присутній дуже важливий для С. мотив конфлікту романтичної мрії, потягу до прекрасного з власницьким практицизмом і черствістю. "Вічна" тема входження дитини у світ дорослих розкривається у відомій повісті С. *"Рудий поні"*. Письменник не ігнорував і соціальної тематики, яка була дуже актуальною у тогочасній літературі. Напад поліції й охоронців на робітників, котрі зібралися на свої сходини, — тема новели *"Наліт"*. Страйкові "фруктових волоцюг" у південній Каліфорнії, їх запеклому протистоянню з господарями та штрейкбрехерами присвячений роман *"І програли бій"* ("In Dubious Battle", 1936). Табір страйкарів потрапляє в облогу, гинуть деякі з їхніх керівників. При цьому провідники страйку, комуністи Джім Нолан і Мак, показані як люди цілеспрямовані, але водночас холодні, раціональні догматики, у яких "немає часу думати про почуття окремої людини".

На відміну від цього роману, дещо сухуватого, перевантаженого ідеологічним матеріалом, суперечками, полемікою героїв, набагато художньо повнокровнішою виявилася повість *"Про мишей та людей"* ("Of Mice and Men", 1937), яка стала бестселером і була інсценована. Вона розповідає про зворушливу дружбу і гірку долю двох дивакуватих героїв-волоцюг: Джона, спритного й умілого, та його напарника, розумово неповноцінного велетня і силача Ленні, котрий трагічно гине у фіналі. Повість вирізняється яскравістю барв, неординарністю сюжету і характерів, живим співчуттям автора до своїх героїв. Наступні книги підтвердили слушність слів одного з критиків, який назвав С. "поетом знедолених".

Свідченням творчого зростання С., плодом поєднання високої майстерності з громадянськістю та гуманізмом стали *"Грона гніву"* ("The Grapes of Wrath", 1940), роман, який став "книгою життя" письменника і був відзначений Пулітцерівською премією. Поставши на грунті особистих спостережень, живого знайомства С. з долею фермерів, "окі", зігнаних з рідної землі посухою і нужденністю, мігрантів, роман заслужено вважається одним із найуславленіших літературних творів XX ст. Він також є художнім пам'ятником цілої епохи в житті США, "буремних тридцятих".

Гіркою видалася доля героїв роману, трьох поколінь фермерської родини Джоудів. Банки та тресті зганяють їх із землі. На старому "Гудзоні" рухаються вони федеральним шосе №66 у Каліфорнію, де їм обіцяють вдале працевлаштування і де, насправді, їх чекають безробіття і злидні. Сім'я гине, руйнується. Не витримавши дорожних поневірянь, помирає дід, потім баба. Йде геть Ной, боягузливо покидає свою вагітну дружину Конні. Арештували проповідника Кейсі, змушений переховуватися Том Джоуд. Дитина Рози Сарони народжується мертвою. Приїзд у Каліфорнію обертається для Джоудів гірким розчаруванням. Вони роз'їжджають штатом, над ними знущається поліція і нещадно експлуатують хазяї, коли вдається знайти випадковий заробок на збиранні персиків. Книга сповнена грізного звинувачення на адресу суспільства, яке дозволяє одним голодувати, а іншим спалювати зерна кави і заливати нафтою фрукти, щоби підтримувати високі ціни. Письменник показував, як у душах знедолених зріють "грона гніву". Винесені у заголовок, ці крилаті слова виразили пафос роману. Новаторською у ньому була не тільки тема, а й художня форма. Драматизм і типовість долі Джоудів підкреслюються вкрапленням у тканину оповіді позасюжетних елементів, низки відверто публіцистичних розділів, що увібрали в себе голос автора, його особисті оцінки та коментарі.

Вихід книги став подією не лише літературного, а й суспільного характеру. Серйозна критика не скупилася на найвищі епітети, водночас фруктові магнати і багатії у Каліфорнії не приховували своєї ненависті до автора, називаючи його роман "пекельним витвором божевільного". Популярності *"Грон гніву"* сприяло й те, що відомий режисер Джон Форд створив за його мотивами фільм, який став одним із кінематографічних шедеврів. Роман було негайно перекладено багатьма мовами. Рецензенти одностайно відзначали видатні художні якості твору. "Книгою приголомшливої правдивості" назвав роман один із читачів, а московський журнал "Интернациональная литература" навіть опублікував спеціальну добірку відгуків під гаслом "Чому нам подобаються "Грона гніву"?" Резонанс на книгу і в США, і за їх межами був настільки значним, що роман С. називали "Хатиною дядька Тома" сучасності".

Ставши після *"Грон гніву"* знаменитим, С. продовжував працювати, не зменшуючи продуктивності. У період Другої світової війни він за дорученням військового міністерства готував пропагандистські матеріали, написав нарисово-публіцистичну книгу про льотчиків *"Бомби вниз"* (1942), а також антифашистську повість *"Місяць зайшов"* ("The Moon is Down", 1942), згодом перероблену на п'єсу. У 1943 р. як військовий кореспондент він побував у зоні бойових дій, що велися у Північній Африці й Італії. Фронтові враження, які залишили у пам'яті С. важкий слід, письменник згодом зібрав у книзі кореспонденцій *"Колись була війна"*. Не забув він і улюблених після роману *"Квартал Тортілья Флет"* каліфорнійських волоцюг, "пайсано": вони знову ожили на сторінках його роману *"Консервний ряд"* ("Cannery Row", 1945).

У воєнні роки створювалася і його знаменита повість *"Перлина"* ("The Pearl", 1945). Її сюжетом

став фольклорний переказ, почутий С. під час поїздки з кіноекспедицією по мексиканській частині Каліфорнії. У своєрідній, поетичній, дещо стилізованій манері С. снує нитку розповіді. І в цій повісті він залишається вірним гуманістичному спрямуванню своєї творчості. Його завжди приваблювали постаті простих трудівників, "природних" людей, "дітей природи", які провадять нелегку боротьбу за існування. Таким є й індіанець Кіно, ловець перлів, один із багатьох таких самих, як і він, злидарів, котрий разом із дружиною Хуаною і маленьким сином Койотіто живе у старій халупі на березі затоки.

Якось Кіно поталанило упіймати "величезну перлину, що не поступається досконалістю самому місяцеві... найбільшу у світі". Завдяки отриманому багатству Кіно опиняється у центрі загальної уваги. Білий лікар, котрий відмовлявся лікувати його сина, якого вкусив скорпіон, тепер підкреслено уважний до нього, сподіваючись виманити у Кіно гроші. Натомість герой мріє, продавши перлину, отримати кошти, щоби дати освіту Койотіто, бо тільки це відкриє малому шлях до гідного життя. Але перлина стає джерелом лиха. Скупники перлів пропонують йому за неї жалюгідно малу суму. А в самому селі починається справжнє полювання на скарб Кіно. Його оселя опиняється у невидимій облозі. На нього нападають, і він убиває одного з ворогів. Його човен топлять, а хатину дощенту спалюють. Кіно з дружиною та маленьким сином змушений переховуватися у свого брата Хуана Томаса. Вночі він потай залишає рідне село, сподіваючись добратися до великого міста. Він іде через гори, безлюдною, пустельною місцевістю. Під час переходу він помічає, що за ним вирушила погоня: вершник і двоє слідопитів. Вночі Кіно нападає на своїх переслідувачів, убиває всіх трьох, але один з них встигає зробити постріл у печеру, де переховувалися втікачі; сліпа куля влучає в сина Кіно, крихітку Койотіто. У відчаї Кіно повертається до рідного села і шпурляє злощасну перлину далеко у води затоки.

Як підкреслює сам С. в епіграфі до повісті, вона має легендарний, притчевий характер. Соціальні акценти розставлені у ній з великою чіткістю, виразно розділені персонажі, що виступають носіями добра та зла. Стосовно ж фіналу повісті, який викликав суперечки, то вчинок Кіно, либонь, слід розуміти не як акт відчаю, а радше як моральну перемогу героя, його визволення від ілюзій, наївної віри у те, що багатство допоможе йому вирватися з тенет темноти і злиднів. Повість засвідчила потяг до алегорії та символіки, що завжди був притаманним для стейнбеківського стилю. У *"Гронах гніву"*, приміром, банки та трести уподібнені до чудовиськ, які відбирають у людей засоби існування. Особливо наполегливо символіко-алегорична стихія виявляється у післявоєнній творчості С. У цікавому романі *"Блудний автобус"* ("The Wayward Bus", 1947) за постатями пасажирів рейсового автобуса, що вибився з маршруту на розкислих від дощів дорогах, у мініатюрі видно американське суспільство в особах його найхарактерніших представників і, ширше, рух "добряче пошарпаного і понівеченого світу крізь простір і час". Структура масштабного філософсько-побутового роману С. *"На захід від Едему"* ("East of Eden", 1952) грунтується на біблійній легенді про перше братовбивство на землі. За історією двох каліфорнійських родин Гамільтонів і Трасків доволі прозоро постає тема одвічної нероздільності добра та зла, краси та потворності, світла та пітьми.

У повоєнні роки С. багато працював, подорожував, активно займався суспільно-політичною діяльністю. У 1951 р., будучи у Каліфорнії, він зустрів молоду жінку Елейн Скотт, дочку нафтового магната, і закохався в неї. Елейн стала для письменника до кінця життя не лише вірною та люблячою дружиною, а й другом і помічником (до речі, з першою дружиною С. розлучився у 1941 р.; другий шлюб із голівудською співачкою Ґвіндолін Конгер виявився також невдалим, і шлюб розпався через чотири роки). У 1962 р. С. став лауреатом Нобелівської премії з літератури "за реалістичне та поетичне обдарування, яке поєднується у його творах із тонким гумором і співчуттям до пригноблених". Найзначнішим твором С. цього періоду є роман *"Зима тривоги нашої"* ("The Winter of Our Discontent", 1961), у якому відчувається гостра стурбованість морально-етичним кліматом у країні. Герой роману Ітен Хоулі, котрий мешкає у звичайному провінційному містечку Нью-Бейтаун, — пересічний американець, який не раз порушує морально-етичні норми, коли йдеться про можливість збагачення. Він пише донос на свого господаря, котрого депортують з країни, й отримує у власність його крамничку. Він використовує згубну пристрасть свого друга до алкоголю: позичає йому гроші за те, що той заповість Хоулі свою власність — ділянку землі, потрібну для будівництва аеродрому. Коли друг, допившись до білої гарячки, вмирає, до рук Хоулі потрапляє немале багатство. Відтак письменник з гіркотою констатує, що гроші є "джерелом і осереддям нашого національного характеру".

Активно працював С. і в документально-публіцистичних жанрах. Його *"Російський щоденник"* (1947), написаний після відвідин СРСР, містить низку гострих спостережень за природою тоталітарної держави. Живими, нерідко критичними, враженнями про американський спосіб

життя насичена його відома книга дорожніх нотаток *"Подорож із Чарлі у пошуках Америки"* ("Travels with Charley in Search of America", 1962). Багато тисяч кілометрів проїхав письменник за кермом вантажівки, в компанії вірного пса, спостерігаючи, спілкуючись зі своїми співвітчизниками. У 1963 р. С. знову відвідав СРСР, де його гостинно прийняли. Шлях С., особливо в останні роки життя, був нерівним, але його кращі книги, натхненні ідеями демократії та гуманізму, увійшли до скарбниці реалістичного мистецтва нашого століття.

Тв.: *Укр. пер.* — Подорожі з Чарлі // Сучасність. — 1962. — № 12; [Оповідання] // Всесвіт. — 1964. — № 5; Консервний Ряд // Всесвіт. — 1965. — № 1. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1989; Заблудившийся автобус. О мышах и людях. — Москва, 2002.

Літ.: Батурин С.С. Джон Стейнбек и традиции амер. л.-ры. — Москва, 1984; Зверев А.М. Амер. роман 20—30-х годов. — Москва, 1982; Костюк Г. Словотворець із "Східньої вежі" — Джон Стайнбек // Сучасність. — 1969. — № 5; Мулярчик А. С. Спор идет о человеке: О л.-ре США второй пол. XX в. — Москва, 1985; Хмарский И. Месяц с Джоном Стейнбеком // Волга. — 1991. — № 4; Moore H.T. The Novels of J. Steinbeck. — New York, 1968.

Б. Гіленсон



СТЕНДА́ЛЬ, Фредерік (Stendhal, Frédéric, автонім: Бейль Анрі Марі — 23.01. 1783, Гренобль — 23.03.1842, Париж) — французький письменник.

Слова С.: "Якщо розум не відважний, то навіщо ж розум", — можуть бути епіграфом не лише до його власного життя, а й до всієї його творчості. В автобіографічній книзі *"Життя Анрі Брюлара"* ("Vie d'Henri Brulard", 1835) він писав: "Мені необхідно час від часу вечорами розмовляти з розумними людьми; коли цього нема, мені здається, що я задихаюся". Він був творцем психологічного, реалістичного роману, у цьому його заслуга, яку по-справжньому не оцінили сучасники; соціально-психологічний роман С. став віхою, яку не міг обминути світовий літературний рух. Його життя не було багатим на зовнішні події: народився у провінційному містечку в родині адвоката. Мати, яку він палко любив, померла, коли малому не було ще й семи років. Батька, "надзвичайно неприємного, вічно заклопотаного думками про продаж та купівлю земель, неймовірно хитрого", як писав С. у *"Житті Анрі Брюлара"*, він не любив; батько ставився до сина так само. Близькими хлопцеві були молодша на три роки сестра Поліна і дід, доктор медицини, демократ і вольтер'янець, котрий, власне, і виховав майбутнього письменника.

За власною класифікацією С., його життя ділиться на такі періоди: "дитинство, перше виховання" він почав із трирічного віку (1786—1800); військова служба (1800—1803); друге виховання і кохання до Адель і акторки Мелані Ґільбер (1800—1805); завершення виховання, Париж — 1806 р., служба при Наполеоні — 1806—1814 рр. (за ці роки він як інтендант "великої армії" побачив усі жахіття війни у Німеччині та Росії і зрозумів її аморальну сутність).

Роки 1814—1830 письменник називає часом "подорожей, великого і жахливого кохання". Відомі імена двох жінок, які завдали йому більше страждань, ніж радості, і набули втілення у його героїнях, — Метільди Дембовської й Анжели П'єтрагруа. Дослідники цей відрізок його життя поділяють на два періоди: 1814—1821 рр. — міланський і 1821—1830 рр. — паризький. Цей поділ є вельми умовним, тим більше, що в цей час С. почав писати свої перші твори про музику, живопис, архітектуру: *"Життя Гайдна, Моцарта і Метастазіо"* ("Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase"), *"Історія живопису Італії"* ("Histoire de la peinture en Italie"), а книгу *"Рим, Неаполь, Флоренція"* ("Romes, Naples et Florence", 1817) вперше підписав псевдонімом С. У 1822 р. вийшло його психологічне есе *"Про кохання"* ("De l'amour"), це почуття письменник уважав одним із найважливіших у житті людини. Його погляди на літературу викладені у працях *"Расін та Шекспір"* ("Racine et Shakespeare", 1823) і *"Вальтер Скотт і "Принцеса Клевська"* ("Walter Scott et "La Princesse de Clèves", 1830). У 1827 р. з'явився його перший роман *"Арманс"* ("Armance"), у 1829 р. — нариси *"Прогулянки Римом"* ("Promenades dans Rome") і новела *"Ваніна Ваніні"* ("Vanina Vanini"). Найзначнішими романами С. були *"Червоне і чорне"* ("Le rouge et le noir", 1830), *"Люсьєн Левен"* ("Lucien Leuwen", 1834), *"Пармський монастир"* ("La Chartreuse de Parme", 1839).

У 1830 р. почався останній період у житті письменника — він став консулом в італійському містечку Чівітавекк'я, час від часу навідуючись у Париж. Це зовнішні події, а про життя душі він писав у *"Луї Ламбері"*: "Звичайним станом мого життя був стан безнадійно закоханого, що кохається в музиці та живописі, інакше кажучи — люблячи насолоджуватися цими мистецтвами, але самому не займатися ними. Я з витонченою чутливістю шукав гарні краєвиди; виняткове заради цього я подорожував. Краєвиди були смичком, що грав на моїй душі". Збереглися спогади про С. як про дотепного та блискучого співрозмовника, світську людину, але він вбачав у світських обов'язках нудьгу, необхідність пристосовуватися до тривіального

способу мислення бомонду. Йому більше подобалося мріяти. Не знайшовши розуміння у салонах, він не був по-справжньому оцінений і як письменник. Тому-то у 1840 р. С., уже будучи автором всіх трьох своїх знаменитих романів, писав найпопулярнішому романістові Франції О. де Бальзаку, котрий звернув на нього увагу: "Особисто я вважаю, що мене не читатимуть раніше 1880 р.".

Навесні 1842 р., не приходячи до тями після чергового апоплексичного удару, С. помер. В акті про його смерть записано: "23 березня 1842 року о другій годині опівночі помер Анрі Марі Бейль, консул Франції у Чівітавекк'я, п'ятдесяти дев'яти років, кавалер ордена Почесного легіону, неодружений, уродженець Гренобля". Похований письменник на Монмартрському кладовищі. На надмогильній плиті, згідно із заповітом, вибитий напис: "Арріго Бейль Міланець Жив Писав Любив".

Світогляд С. формувався головно під впливом філософів-матеріалістів. К.А. Гельвецій, Т. Гоббс, Ж.Ж. Руссо і навіть Вольтер, якого С. не любив, навчили його дошукуватися причин явищ у навколишній дійсності, зробили його демократом. Твори філософів розвинули у С. інтерес до людського розуму, його зв'язку з почуттями, прищепили інтерес до логіки, переконали в тому, що всі вчинки людини визначаються егоїстичним — особистим — інтересом, але вони ж таки показали йому, що цей егоїстичний інтерес повинен підкорятися моральному почуттю. Твори Д. де Трасі переконали молодого письменника в тому, що однією з головних особливостей особистості є воля. Праці П. Ж. Кабаніса змусили його визнати залежність між фізіологією та психологією. Події сучасності показали, що справжньою людиною є той, хто в революційному 1793 р. спромігся підготувати і прийняти конституцію, у якій вперше в світі було написано: "Мета суспільства — всезагальне щастя". Він вважав, що Франція перебуває в стані революції, яка почалася в 1787 р. Тиранія — чи то державна, чи то церковна — завжди обурювала С. до глибини душі. Він вважав, що державою повинен керувати уряд, який спирається на народ. Цю ідею С. запозичив у якобінців, палким прибічником яких він був у 1804—1805 рр. Утім, "простий народ" письменник знав кепсько, хоча його політичну позицію в епоху Реставрації та Липневої монархії можна назвати демократичною.

Естетичні погляди С. логічно випливають з його політичних, філософських та етичних переконань. Він створив свою теорію мистецтва, засновану на матеріалістичному розумінні розвитку суспільства та людини. У центрі естетики С. перебуває людина, людський характер. Специфічним є його міркування про характер, подане в листі до Бальзака: "Я беру когось із людей, яких я знав, і кажу собі: ця людина набула певних звичок, щоранку вирушаючи на полювання за щастям, а потім додаю їй трохи більше розуму". Наріжним каменем його творчості є досвід: "Я беру когось із людей, яких я знав". С. переконаний, що нема "ані цілковито хороших, ані цілковито поганих людей". Людина визначається тим, що вона розуміє під "щастям", і тим, як вона намагається вполювати це "щастя". Уточнивши думку письменника, можна сказати, що людина для С. визначається метою її життя і засобами досягнення цієї мети. Спостереження і вивчення людини він завжди вважав найголовнішим завданням. Намагаючись пояснити, що він має на увазі під спостереженням, С. описує свій принцип відображення дійсності, використовуючи образ дзеркала. У ньому відбивається все розмаїття світу з усіма його хорошими та поганими рисами. У своїх щоденниках автор засуджував сучасників-літераторів, які, облудно розуміючи почуття моральності, "не наважувалися назвати спальню спальнею", "мало говорили про те, що їх оточує". У памфлеті *"Расін та Шекспір"* С. дуже чітко висловлює своє ставлення до двох типів сучасного мистецтва, приєднуючись до полемічної суперечки, що спалахнула між "класиками" та "романтиками". Перша його теза — "відтепер треба писати трагедії для нас, розсудливих, серйозних і трохи заздрісних людей... 1823 р.", ці сучасні люди "не схожі на... маркізів у гаптованих камзолах 1670 р." С. дає таке означення класицизму: "Класицизм... пропонує нам літературу, яка давала найбільшу насолоду... прадідам". "Романтизм, — за С., — це мистецтво давати народам такі літературні твори, які б за сучасного стану їхніх звичаїв та вірувань надавали їм найбільшу насолоду". С. уважав, що Софокл та Еврипід були романтиками свого часу, так само, як Расін і Шекспір — свого, бо вони писали для свого часу. Але наслідування великих не може створити романтичного, за С. — сучасного, — мистецтва. Щоби створити мистецтво, суголосне вимогам часу, треба йти не за Расіном, котрий, попри увесь свій талант, все-таки утверджував необхідність наслідування, а за Шекспіром. І не наслідувати його, а прийняти "спосіб вивчення світу, в якому ми живемо, і мистецтво давати сучасникам саме той жанр трагедії, якого вони потребують".

Шекспір є для С. зразком ще й тому, що він, уникнувши штучності, зумів змалювати "криваві події громадянських війн", а поряд з цим "множство тонких картин сердечних хвилювань і найніжніших відтінків пристрасті". Інакше кажучи, С. приписує Шекспірові те, за що його сучасники цінували В. Скотта, — поєднання політичних та історичних ситуацій з інтимною

історією персонажів, але вважає за потрібне дотримуватися саме лінії Шекспіра, бо він зумів не лише відтворити конфлікти епохи, а й проникнути в душі своїх персонажів, чого, на думку С., немає у В. Скотта. С. підкреслював уміння великого драматурга правдиво змальовувати картини життя сучасного йому суспільства. Називаючи нове мистецтво романтичним, С., по суті, пропонує програму реалістичного мистецтва. Зараховуючи себе до романтиків, він висловлюється як реаліст. Не менш важливою для розуміння методу С. є стаття *"Вальтер Скотт і "Принцеса Клевська"*. Тут автор вирішує питання про зв'язки історизму та зображення пристрастей, про співвідношення правди та вигадки у художньому творі. В. Скотт для С. лише історичний романіст; автор роману "Принцеса Клевська" мадам де Лафайєт — його антипод: у її творчості С. вбачає природність у зображенні героїв, натомість у англійського романіста — лише "приблизну точність манерних описів". Визнаючи необхідність наслідування природи, він завжди пам'ятає про роль уяви, про те, що мистецтво є "прекрасним обманом", що воно не має права стенографувати, але разом з тим при зображенні пристрастей повинно "допускати більше природних рис". Суть статті, таким чином, зводиться до утвердження правдивості у передачі почуттів як головного завдання мистецтва.

Питання правдивості у мистецтві тісно пов'язане з проблемою прекрасного, з розумінням краси. С. переконаний, що ідеал краси історично обумовлений, він розвивається разом із розвитком суспільства. Він стверджував, подаючи матеріалістичне та діалектичне тлумачення ідеалу: "Краса — обіцянка щастя". І розкривав свою позицію у стосунку до мистецтва: "Краса у мистецтві — це вираження чеснот певного суспільства". Прекрасне і корисне у нього поєднуються, краса не існує поза моральністю. А якщо однією з чеснот сучасності С. вважав "відважний розум", то й краси поза розумом, поза освітою для нього не існує; з урахуванням морального обов'язку, притаманного справжній особистості, краса не існує для С. і без духовності. До поняття духовної краси С. включає також енергію, честолюбність, обов'язок, волю і, безперечно, здатність відчувати пристрасті. Вважаючи, що пристрасті керують людиною, С. особливо ретельно вивчив одну з найголовніших, на його думку, — кохання.

Книга *"Про кохання"* присвячена аналізу виникнення і розвитку цієї пристрасті. С. також пропонує тут і класифікацію різновидів цієї пристрасті. Він називає "пристрасть-кохання", "пристрасть-честолюбність", "пристрасть-потяг" і "фізичну пристрасть". Дві перші особливо значущі. Перша — істинна, а друга породжена лицемірним XIX ст. На принципі співвідношення пристрастей і розуму, їхньої боротьби будується психологізм С. У його героєві, як і в ньому самому, наче поєдналися дві особи: одна діє, а друга спостерігає за нею. Спостерігаючи, він робить важливе відкриття, яке сам не зумів реалізувати повністю: "У душі є тільки стани, у неї немає стійких властивостей". Внутрішні монологи Жульєна Сореля, Люсьєна Левена, герцогині Сансеверіні, Фабріціо свідчать про їхнє напружене душевне життя. Але С. — учня просвітників — у душевному житті людини більше цікавить рух думки. Пристрасті його героїв також пронизані думкою. Щоправда, іноді С. відтворює дії героїв у стані афекту, наприклад, спробу Жульєна вбити пані де Реналь, але тоді автор відходить від дослідження станів. Врядигоди він передає також і підсвідомі дії персонажів, думки та рішення, які несподівано у них виникли. Їх С. також не досліджує, вказуючи лише на їхнє існування. Психологізм С. — це новий етап у розвитку літературного дослідження особистості. Його матеріалістична основа призводить до того, що письменник, знайомий із досвідом Б. Констана, автора роману "Адольф", не тільки зображає роздвоєність особистості, несподіваність вчинків персонажа, а й намагається як самому їх описувати, так і надати читачеві можливість самостійно оцінити ситуацію або рису характеру. Тому-то С. змальовує вчинки, зображає різні реакції на них персонажа чи низки персонажів, показуючи, які різні люди, які несподівані і вкрай індивідуальні їхні реакції, як ними доконується власний шлях пізнання світу і себе. Про те, якими є його мета і засоби, С. писав Бальзакові: "Я намагаюся розказувати: 1 — правдиво, 2 — дохідливо про те, що відбувається у серці людини". Однією із чеснот роману *"Червоне і біле"* С. вважав те, що він "написаний мовою Цивільного кодексу", тобто коротко і ясно.

У першому романі *"Арманс"* С. прагнув зобразити характер свого сучасника, зануреного в безплідний і постійний самоаналіз. Мисляча й освічена людина у С. виявляється самотньою у "вищому світі" Парижа, де людські почуття нічого не варті. Втім, цей роман, написаний під впливом "Принцеси Клевської", не приніс авторові слави.

Італія, яку С. полюбив ще замолоду, сприймалася ним як країна сильних пристрастей і прекрасного мистецтва. Характери італійців завжди особливо цікавили С. *"Італійські хроніки"* ("Chroniques italiennes") відтворюють різні форми пристрастей. *"Ваніна Ваніні"*, що увійшла до цього циклу, зображає долю двох різних, але сильних натур. Письменник поєднав те, що стало головною прикметою його романів: політичну подію (вента карбонаріїв) і людський

характер (Ваніна Ваніні). Ця новела стала, так би мовити, прототипом романів С. У ній намічені конфлікти пристрасті-кохання, пристрасті-честолюбності (в душі Ваніни). Любов до свободи тут бореться з коханням до жінки (в душі П'єтро). С. зобразив справжню гідність, яка не може бути відзначена жодним орденом, який можна купити за гроші, — це смертний вирок борцю за свободу вітчизни. Все це набуде розвитку у *"Червоному та чорному"*: в образі Матільди де Ла-Моль, Жульєна Сореля, графа Альтаміри, а також у *"Пармському монастирі"*: в образах Сансеверіни, Фабріціо дель Донго, Клелії Конті, Ферранте Палла. Створюючи майже романтичний ореол навколо головного героя П'єтро, С. як реаліст суворо детермінує риси його особистості: пристрасність обумовлена тим, що він італієць, національністю героя пояснює автор і те, що після поразки він стає релігійним і вважає своє кохання до Ваніни гріхом, за який він покараний цією поразкою. Соціальна детермінованість характеру і переконань героя змушують його — любленого і люблячого — знехтувати коханою заради вітчизни. Донька патриція, Ваніна Ваніні понад усе цінує кохання. Вона розумна, за своїми духовними запитами вона вища від свого середовища. "Несвітськість" створює оригінальність її характеру. Однак її непересічності вистачає лише на те, щоби в ім'я свого кохання послати на смерть 19 карбонаріїв. Кожен з героїв новели С. на свій лад розуміє щастя і по-своєму "вирушає на його лови". Реалістично детермінуючи яскраві, як у романтиків, характери, С. вибудовує складний, як у романтиків, сюжет, використовуючи несподівані, виняткові події: втечу з фортеці, появу таємничої "незнайомки" і т.д. Проте "зерно" сюжету — боротьба венти карбонаріїв і її загибель — підказане письменникові реальною ситуацією в Італії початку XIX ст. Так у новелі переплітаються тенденції реалізму та романтизму, але провідним виявляється реалістичний принцип соціально-часової детермінованості. У цьому творі С. показав себе майстром новели: він лаконічний у створенні портретів (про красу Ваніні ми можемо здогадуватися з того, що вона привернула загальну увагу на балу, де були найвродливіші жінки, а південну яскравість її фарб передає вказівка на сяйливі очі і волосся, чорне, як вороняче крило); він переконливо створює новелістичну інтригу, сповнену несподіваних поворотів, а несподіваний новелістичний фінал, коли карбонарій хоче вбити Ваніну за зраду, якою вона пишається, і її заміжжя вміщаються у кілька рядків і стають тією обов'язковою для жанру несподіванкою, яку у психологічній новелі готує внутрішня логіка характерів.

Роман *"Червоне та чорне"* постав на творчо опрацьованій документальній основі: С. вразила доля двох молодих людей, засуджених до страти: один з них — Берте — марнославний, але вкрай нікчемний молодик, стріляв у матір дітей, гувернером яких він був. Другий — Лаффарг — скромний і гордий мебляр-червонодеревець, котрий цікавився філософією та літературою. Відкинувши домагання панянки, яка закохалася в нього, він був звинувачений нею у спробі зґвалтування. В обох випадках С. побачив характерне явище часу: суспільство вбиває молодих людей, вихідців з третього стану, якщо вони не хочуть коритися рутині, прагнуть реалізувати свої внутрішні непересічні можливості. Звісно, прототипи не мали цих рис уповні, але згадаймо, що С. "додавав" своїм героям "трохи більше розуму".

У романі він створив типову картину життя сучасного суспільства. У зверненні до читача автор повідомляє, що "наступні сторінки були написані у 1827 р." До цієї дати варто ставитися з осторогою, як і до багатьох підписів під епіграфами: у романі згадуються події, які відбулися у Франції в 1829 р. і на початку 1830 р., а чимало епіграфів вигадав сам автор, хоча й приписані вони Гоббсу, Мак'явеллі, І. Канту та ін. Не викликають сумнівів лише епіграфи з Шекспіра, Байрона та давніх авторів. Для чого ж потрібні С. ці містифікації? Як художній засіб відтворення колориту справжності і для того, щоб авторська думка, виражена в образах, які не завжди однозначно витлумачуються, набула більшої ясності. Весь роман-дослідження спрямований проти тиранії державної влади, релігії, привілеїв походження, багатства. Творчі завдання диктували С. систему образів. Мешканці провінції: дворянство — де Реналі, буржуазія — Вально, Фуке, духовенство — абат Шелан, міщанство — Сорелі, полковий лікар армії Наполеона і мировий суддя. Друга група — духовенство Безансона — семінаристи, абати Пірар, Фрілер, Мілон, єпископ; поза Безансоном — єпископ Агдський. Вища аристократія — де Ла-Моль і відвідувачі його салону.

Система образів, яка уможливлює широке висвітлення життя та конфліктів сучасної Франції, диктувала побудову роману, у якому дві частини, але події розгортаються у трьох містах — Вер'єр (вигадане провінційне містечко), Безансон (семінарія), Париж (вищий світ, політичне життя). Напруження конфліктів зростає з перенесенням подій з провінції до Безансона та Парижа, але особисті інтереси та гроші панують скрізь. Де Реналь — аристократ, котрий одружився заради посагу і намагався витримати конкуренцію агресивних буржуа; як і вони, облаштував фабрику, але наприкінці роману йому доводиться поступитися у боротьбі: мером міста стає Вально. Про Вально С. на початку роману сказав, що він "зібрав найгіршу наволоч від

кожного ремесла" і запропонував їм: "Давайте панувати разом". С. знає, що в його час пани, подібні до Вально, стають соціальною і політичною силою. Саме тому Вально наважується прийти до де Ла-Моля, а пихатий маркіз приймає цього невігласа і провінційного шахрая, сподіваючись на його допомогу під час виборів. С. чудово бачив напрямок суспільного розвитку і відчайдушні спроби утримати старе. Саме тому він описує монархічну змову в Парижі. Сутність явища автор розкриває в іронічному епіграфі, приписаному одному з найбільших майстрів єзуїтства у політиці — Мак'явеллі: "Основний закон для всього існуючого — вціліти, вижити. Ви сієте плевели і сподіваєтеся зростити колосся збіжжя". Перша фраза вказує на мету змови — аристократія та духовенство, побоюючись за своє становище у новій суспільній ситуації, гарячково шукають виходу. Друга фраза вказує на очевидну безглуздість їхніх дій. Про це свідчать хоча б характеристики, які Жульєн дає ватажкам змови: один з них "по-справжньому переймається лише своїм травленням", другий сповнений "люті дикого кабана", третій схожий на "механічну ляльку" і т.п. Всі вони — "пересічні" постаті, які, на думку наївного в питаннях політики Жульєна, "побоюються, щоби він не здійняв їх на сміх". Насправді ж над ними, як над політичною силою, знущається сам автор, але він бачить і те, що у змові здитинілих нікчем — всіх цих "Монморансі" — знову виникає звичайне поєднання тиранії та релігії, яке придушує свободу особистості.

Питання політики органічно вплітаються у роман, поєднуючись з різкою критикою релігії і клерикалів. У чому сенс діяльності духовної особи, думає Жульєн-семінарист, а його відповідь — це відповідь автора: "Продавати вірянам місця у раю". "Мерзенним" називає С. існування в семінарії, де виховуються майбутні духовні "наставники" народу: там панує "щомиті лицемірство", "думка там вважається злочином", "здорове судження ... образливе". Абат Пірар називає духовенство "лакеями, необхідними для спасіння душі". У психологічному романі С. картини життя аристократії, духовенства, буржуазії набувають рис гротеску. Автор не мав на меті створення сатиричного роману, але суспільство, в якому панує "гніт моральної задухи" і "найменша жива думка здається грубістю", хоч-не-хоч видається гротесковим. Система образів і композиція дозволяють авторові показати сутність суспільних відносин Франції початку XIX ст. Не випадковим є підзаголовок роману: "Хроніка XIX століття".

Живими людьми, здатними мислити, страждати і зважати не лише на вигоду, є Фуке, що живе далеко від міста; абат Пірар, якому навіть друзі не вірили, що він не крав на посаді ректора семінарії; маркіз де Ла-Моль, здатний побачити особистість у бідному та безрідному секретареві; Матільда, пані де Реналь і, звичайно, Жульєн Сорель — головний герой роману, на розкриття змісту й еволюції духовного та душевного світу якого передусім зорієнтована композиція.

"Червоне та чорне" — роман, у якому виразно проступають риси роману виховання: у першій його частині перед нами постає юнак, котрий не знає життя, дивується всьому побаченому і поступово починає все це оцінювати, у другій частині — це вже людина з певним життєвим досвідом, що вирішує діяти самостійно, але у фіналі приходить до переконання, що йому — "обуреному плебеєві" і, до того ж, загалом розумному, діяльному, чесному — немає місця у цьому світі. Для С. Жульєн — віддзеркалення стану сучасного суспільства. Головне в характері цього сина теслі — прагнення й уміння пізнавати самого себе та навколишній світ — його "відважний розум", а також пристрасність натури. На початку свого життєвого шляху він, будучи вихованим наполеонівським солдатом, "марить військовою кар'єрою", свято вірить істинам "Меморіалу святої Єлени", реляціям великої армії Наполеона і "Сповіді" Руссо. Але, як людина 20-х рр., він вивчає напам'ять книгу Ж. де Местра "Про папу" і весь Новий Заповіт, щоби потішити абата Шелана, від якого залежить його майбутнє; своїм натхненником він обирає Тартюфа. Проте також свято зберігає портрет Наполеона, вважаючи його героєм третього стану, мріючи повторити його подвиги. Автор зображає двоїстість персонажа, поєднання чистоти, таланту з розрахунком.

С. показав, як його Жульєн робить вибір відповідно до законів свого часу. Якщо мешканці Вер'єра і їхня постійна боротьба за панування відкривають юному плебеєві нікчемність душ провінційних дворян і буржуа, то Безансонська семінарія показує йому, що душі духовенства ще жалюгідніші. Париж оголює нікчемність аристократів, які досі здавалися недосяжними. "Як можна бути нещасним, живучи серед такої пишноти?", — думав Жульєн, входячи до будинку де Ла-Молів. Але духовна та душевна порожнеча світських "Монморансі" відкрилася йому дуже швидко. Близьким для нього залишився тільки революціонер граф Альтаміра.

Автор провадить свого героя від одного розчарування до іншого, але показує, що він робить кар'єру, досягаючи мети не стільки завдяки тартюфству, скільки внаслідок своїх справжніх чеснот. Але тридцятилітній Жульєн вибере щире, природне і жертовне почуття пані де Реналь та смерть на ешафоті, відмовившись натомість від багатства, звання гусарського поручника,

імені аристократа й кохання найрозумнішої та найвродливішої дівчини з вищого світу. У чому ж причина цього? У тому, що герой С. не може відректися від ідеалу природності, чистоти, правди, розуму. Наприкінці життя Жульєн міг вигукнути: "Я любив правду, а де ж вона?" Якось автор сказав про свого героя, що у нього душа художника і для нього немає місця у світі продажності і тріумфу нікчемності. Молодий герой, наче повертаючись до самого себе, збагачений життєвим досвідом, приходить до переконання, що сучасне суспільство побудоване на брехні та насильстві, що "ніякого природного права не існує", але є "закон, який забороняє робити те чи інше під страхом кари", "поважають... шахраїв... яких не спіймали на гарячому". Релігія та її служителі — не виняток. У людини, жахливо самотньої у цьому світі, залишається обов'язок лише перед собою. Цьому внутрішньому обов'язкові, своїй сутності Жульєн ніколи не зраджував.

Вірність самому собі, тобто чистому й світлому ідеалові людини, попри всі відхилення та хибні кроки, вирізняє головних героїв С. Слово "обов'язок" звичне в устах Жульєна, але й лагідна пані де Реналь, яка прийшла у в'язницю до коханого, порушивши загальноприйняті уявлення про мораль та обов'язок, каже йому: "Мій обов'язок передусім — бути з тобою". Яким же чином автор створює психологічно достовірний образ головного героя? Який внутрішній механізм його роману? За основу С. бере вчинок персонажа, а потім відтворює реакції на нього самого героя і його оточення. Ось дуже характерний приклад: Жульєн ставить перед собою завдання захопити ручку пані де Реналь. Спочатку він зачепив її випадково, але одразу ж вирішив, що його обов'язком перед самим собою є домогтися, щоб ця "ручка не відсмикувалася", адже він прагне хоча б потай компенсувати те приниження, якого він — простолюдин — постійно, хоча й не явно, зазнає в оселі аристократів. У наступному розділі герой "повністю занурився в роздуми про обов'язок та честь" і "вирішив, що йому треба сьогодні ж увечері за будь-яку ціну домогтися, щоб її рука залишилася в його руці". Перед цією подією він почувається, як перед поєдинком. Він здійснив свій "подвиг", і "душа його потопала в блаженстві, не тому, що він був закоханий у пані де Реналь, а тому, що нарешті закінчилося це страхітливе катування". Тут викладені мотиви поведінки, зображені психологічні стани героя, його почуття. Проте сам автор лише називає факти або передає внутрішні монологи героїв, але етичної оцінки їхнім вчинкам не дає; нема в романі С. також і розлогих розмірковувань автора про особливості психологічного стану героїв. С. дотримується засвоєного ним досвіду Шекспіра — передавати факти, а нюанси емоцій передоручати деталям.

Інтерес С. викликає і процес виникнення думки. Показовим є епізод із дзеркалом під час приїзду єпископа Агдського. У XVIII розділі Жульєн, який повинен допомагати єпископу, входить до його апартаментів, коли той робить щось дивне перед дзеркалом; спочатку юнак приймає його дії за певний ритуал, що передує богослужінню, і тільки з четвертого разу, уважно придивившись, розуміє: "Він репетирує, вчиться благословляти". Після цього побожна шанобливість, з якою Жульєн брався до своїх обов'язків, змінюється розрахунком: "А яку платню він отримує?" Так, показує автор, спадає полуда з очей героя, він вчиться розуміти навколишній світ. Проникнення в душевний і духовний світ героя відбувається і за допомогою, так би мовити, "динамічного" портрета: портрета, поданого у розвитку, коли не фізичні риси обличчя мають головне значення, а їхнє сприйняття іншою людиною, що характеризує одночасно й самого героя, і того, хто сприймає.

У соціально-політичному романі *"Червоне та чорне"*, що зберігає також риси роману виховання, на загальному тлі чітко виділяється центральна постать, яка пізнає світ, водночас другорядні персонажі покликані підтвердити деякі з ідей, втілених у головній дійовій особі. І тут особливим навантаженням наділені образи пані де Реналь і Матильди де Ла-Моль. Обидві вони породжені своїм середовищем — перша шляхетна, по-провінційному простодушна і наївна; друга горда, самолюбна і честолюбна, має гострий розум і безжалісна у судженнях про людей. Але обидві вони в глибині душі — перша більш інстинктивно, друга раціонально — прагнуть до щирого кохання. С. показує, як суспільство покалічило їхні душі. Пані де Реналь — щира і чесна — примушена суспільною думкою брехати і залишатися дружиною де Реналя, якого вона зневажає і який понад усе цінує її гроші, а потім за наказом духівника фактично посилає на смерть коханого. Матильда, переконана у своїй перевазі над усіма хоча б лише тому, що вона донька маркіза, ображає плебея Жульєна, змушуючи його винаходити хитромудрі засоби підкорити її собі. Протиприродні дії своїх героїнь С. пов'язує з впливом середовища, з його законами. Кохання героїнь С. зараховує до виявлення їхнього природного єства, до прекрасних людських первнів. Тут дається взнаки концепція особистості Руссо та ідея прагнення до щастя, яку сформулював Гельвецій. Думка автора про те, що суспільство знищує своїх найкращих представників, поширюється і на пані де Реналь, і на Матильду.

Завершальні розділи роману, де дію як розвиток подій змінює дія — розвиток думки, під-

бивають підсумки роздумам автора про свій час — час, що призводить до "зневіри". Ця оцінка у *"Примітках автора"* стосується Англії та Америки, проте С. має на увазі саме Францію.

У 1834 р. С. написав роман *"Люсьєн Левен"*, відомий також під назвою *"Червоне та біле"*. Дія твору відбувається у 1832–34 рр. Про цей період С. сказав — "банк став на чолі держави". Роман *"Люсьєн Левен"* — найбільш соціальний і найіронічніший твір письменника. У ньому С. теж подає історію духовного розвитку молодої людини, тяжкий шлях пізнання дійсності, але дещо з іншої епохи й з іншого соціального прошарку: Люсьєн — син банкіра, котрий має 10 мільйонів; у його матері — жінки освіченої, розумної і делікатної — літературний салон, а сам він — корнет уланського полку. Він з самого початку має все те, до чого прагнув Жульєн Сорель. Однак тут також відтворюється процес формування характеру молодої людини; це також роман виховання, але воно починається з іншого моменту і має дещо інші форми. Але головне тут — зображення самого суспільства, побаченого очима молодої людини, яка поступово переживає прозріння. Його остаточний висновок: "У наш час ... гроші — все". Використання службового становища для збагачення — норма у державі, де грають на біржі, використовуючи секретну державну інформацію, не лише банкір і міністр, а й король, якого карикатуристи малювали у вигляді груші. Гроші є метою виборів, під час яких у Люсьєна, котрий ще не збагнув усієї огидності того, що відбувається, летять грудки болота і гнилі качани. Захист грошей жене полк Люсьєна до невеликого містечка ткачів, де "скрізь поставав живий образ злиднів, від яких щеміло серце, але не те серце, яке сподівалося заслужити хрест, орудуючи шаблею у жалюгідному містечку". Повстання ткачів — реальна подія у Франції 1830-х рр. Банкіри, міністри, провінція, Париж, військовики, чиновники — всі верстви суспільства постають перед нами у романі С. А висновок з усього цього — той самий, що й у першому романі, хіба що ще саркастичніший. Найімовірніше, що саме тому автор і не закінчив *"Люсьєна Левена"*. За попереднім задумом, дія останньої частини мала відбуватися в улюбленій та ідеалізованій С. Італії, де розчарований і змордований стражданнями та кривдами Люсьєн мав зустріти свою кохану. Але С.-реаліст не міг завершити викривальний роман ідилією.

Італії письменник завдячує народженням задуму нового роману: в 1839 р. за 52 дні С. написав роман *"Пармський монастир"*. Усі романи С., за винятком останнього, не є багатими на інтригу: хіба можна назвати складним, приміром, сюжет *"Червоного та чорного"*? Хіба прагнення захопити ручку пані де Реналь — це справжня інтрига? Радше це те, що відбувається в душі персонажа, його думки та почуття. Подією тут стає народження думки, виникнення почуття. Складнішою власне сюжетною колізією можна назвати хіба що історію з появою Жульєна у Матильдиній спальні. Та й то це радше бурлескна профанація характерних для любовних історій ситуацій. В останньому ж романі С. зарекомендував себе неперевершеним майстром сюжетотворення: тут і зрада батька, і таємниця народження сина, і таємниче пророцтво, і вбивства, і ув'язнення, і втеча з в'язниці, і таємні побачення, і ще багато-багато іншого! С. вирішив сподобатися публіці, але поряд із цим він не втратив своїх здобутків письменника-психолога: характери виписані ще опукліше, ніж у ранніх романах, нема розлогих переповідань станів персонажа. Яскравий колорит Італії надає всьому романові особливої барвистості. Є тут і деякі інші нові риси. Так, наприклад, тільки тут ми знаходимо вельми своєрідне напучування юного аристократа Фабриціо: "Намагайся заробляти гроші працею, корисною для суспільства. Я передчуваю небувалі переміни: можливо, через п'ятдесят років бездільних людей не захочуть терпіти". Якщо у двох попередніх романах зіставлення часу дії з епохою Наполеона виникало епізодично і тільки у свідомості героїв, то у новому романі епоха Наполеона увійшла до самої розповіді: перед нами значний часовий відрізок — з 1796 р., року вступу французьких військ у Мілан, до 1831 р. — останніх днів повстання карбонаріїв. Це дає змогу розширити спостереження. Двір і придворні звичаї пармських правителів — принців Рануціїв Ернестів, які відрізняються один від одного головно тільки порядковим номером — III, IV, або V (як, на думку С., і сучасні королі Франції), закони чи беззаконне свавілля, яке твориться у Пармі, теж у сатирично сконцентрованому вигляді відтворюють Францію.

Роман називається *"Пармський монастир"* — його композиційним та ідейним центром є політична в'язниця-монастир, яка нависає над містом. Ті, хто потрапив туди за брехливим доносом, звинувачені в злочинах, яких вони не чинили, гинуть там без суду і слідства. Це символ сваволі і беззаконності, що створює провідну тональність роману.

Головним ворогом тиранії С. зображає думку. Правителеві Парми належать слова: "Розумна людина, як би вона не прагнула дотримуватися благопристойних принципів, завжди у чомусь виявиться заодно з Вольтером і Руссо". Благопристойні принципи тут — це покірливість, Руссо і Вольтер — це бунт. Релігія та церковники, як і в *"Червоному та чорному"*, знову стають об'єктом іронічного відтворення, але тепер це вже не безансонський епізод, а суворо

організована система, яка придушує все сміливе і самостійне в людині, держава у державі, заснована на лицемірстві та сваволі. Юному Фабриціо дель Донго навчений життєвим і державним досвідом граф Моска радить приховувати свій розум, коли він опиниться у середовищі церковників, прийняти їхні правила гри як правила гри у віст. Це не правила нормального та порядного життя, а щось цілком протилежне людським запитам.

У центрі сюжету — доля Фабриціо дель Донго і його тітки, яка спочатку вийшла заміж за наполеонівського офіцера, а згодом стала герцогинею Сансеверіна. Саме з нею в роман і в життя Фабриціо входить тема Наполеона. Сто днів, свідком і учасником яких став Фабриціо, дозволили С. показати ілюзорність уявлень про Наполеона як провісника свободи. Проте захоплення його величчю парадоксально виправдовується нікчемністю суспільних інституцій, які складаються після повалення кумира.

Герої роману, не отримавши можливості здобути щастя у свободі — Наполеон або не виправдав їхніх сподівань, або виявився ними хибно потрактованим, — "вирушають на полювання за щастям" у коханні. Але в останньому романі С. його можна досягнути лише за допомогою обману. Джина П'єтранера, кохаючи графа Моску, може стати лише його коханкою і при цьому ще повинна вийти заміж за герцога Сансеверіна. Клелія Конті, щоб урятувати життя Фабриціо, якого вона кохає, спочатку підсипає снодійного своєму батькові, а потім змушена вийти заміж за нелюба — маркіза Крещенці. Фабриціо та Клелія інсценують смерть і похорон свого сина, щоб мати можливість бачити його. Так змушені чинити чесні люди, а негідники — вони становлять більшість — посилають інших на смерть, якщо це потрібно для їхнього престижу, або, в ліпшому випадку, примушують поступитися честю, як до цього спонукає герцогиню Сансеверіну черговий Рануцій Ернест.

Дія роману відбувається в Італії. Автор передає пристрасні характери італійців, аргументує їхні вчинки притаманними їм як нації проникливістю, невимушеністю та немарнославністю, вродженою стриманістю, що поєднується з палкістю, іноді — релігійністю чи марновірством. Саме з таких позицій стають зрозумілими вчинки герцогині Сансеверіни, графа Моски, Фабриціо, Клелії, Ферранте Палла.

Образ Ферранте Палла у романі несе особливе навантаження: з ним, поетом, мислителем, пов'язана тема революційної боротьби. Він — карбонарій. С. змальовує його — одного із найшляхетніших героїв роману — напівбожевільним, і це не лише його фізична хвороба — це авторська концепція. За всієї своєї величезної поваги до карбонаріїв С. не вірив у перемогу їхньої справи, тому що їхня політична програма, яка не враховувала потреб народу, прирікала їх на поразки та самотність.

Нездоланні конфлікти, нав'язані кращим героям компроміси, передчасна загибель — це не прагнення автора ускладнити сюжет, а втілення концепції, суть якої зводиться до раніше висловленої С. думки: не може бути щасливою людина у нещасному суспільстві. Однак, поряд з цим, останній роман С. — гімн прекрасному людському почуттю — коханню, гімн сміливому розуму, що підносить справжню людину над безглуздістю релігійних догм і тиранією влади.

Цей роман викликав особливий інтерес Л. Толстого, який вважав, що С. вперше у світовій літературі зруйнував ореол романтики з воєнних дій. Сцени битви під Ватерлоо, поранені, вбиті, розчавлені під час хаотичного відступу; сам Наполеон, який здається головному героєві Фабриціо легендарною постаттю, виявляється маленькою людиною, ледве помітною на полі бою. Л. Толстой писав, що саме сцени війни в цьому романі та розповіді старшого брата змусили його по-новому осмислити сутність воєнних дій і місце людини у цих кривавих подіях.

Українською мовою ряд творів переклали Д. Паламарчук, С. Пінчук, Є. Старинкевич.

Тв.: Укр. пер. — Твори: В 2 т. — К., 1983; Червоне і чорне. — К., 1999; Пармський монастир. — Харків, 2003. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 15 т. — Москва, 1936—1949; Собр. соч.: В 15 т. — Москва, 1959; Собр. соч.: В 12 т. — Москва, 1978; Записные книжки. — Москва, 2001.

Літ.: Андрие Р. Стендаль, или Бал-маскарад. — Москва, 1985; Великовский С.И. Выстрел посреди концерта // Стендаль. Люсьен Левен. — Москва, 1985; Виноградов А.К. Стендаль и его время. — Москва, 1960; Виноградов А.К. Три цвета времени. — Москва, 1978; Забабурова Н.В. Стендаль и проблемы психол. анализа. — Ростов-на-Дону, 1982; Затонський Д.В. Стендаль і XX ст. // Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. — К., 1982; Кочеткова Т.В. Стендаль: Библ. русс. пер. и крит. л.-ры на рус. яз. — Москва, 1961; Нерлих М. Стендаль, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. — Челябинск, 1999; Прево Ж. Стендаль: Опыт исслед. лит. мастерства и психологии писателя. — Москва–Ленинград, 1960; Реизов Б.Г. Стендаль // Реизов Б.Г. Франц. роман XIX века. — Москва, 1969; Реизов Б.Г. Стендаль: Годы ученья. — Ленинград, 1968; Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. — Ленинград, 1974; Реизов Б.Г. Стендаль: Худож. творчество. — Ленинград, 1978; Сверстюк Є. Наполеонівський вершник з пером // Сверстюк Є. На святі надій. — К., 1999; Скуратовський В. Таємниця "Червоного і чорного" // Всесвіт. — 1988. — № 1; Соколова М.В. Стендаль: Библ. рус. пер. и крит. л.-ры на рус. яз. 1960—1993. — Москва, 1995; Стендаль. "Красное и чёрное" // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Тимашева О.В. Стендаль. — Москва, 1983; Фрид Я.В. Стендаль: Очерк

жизни и творчества. — Москва, 1967; Эсенбаева Р.М. Стендаль и Достоевский: Типология романов "Красное и чёрное" и "Преступление и наказание". — Тверь, 1991; Bardèche M. Stendhal romancier. — Paris, 1947; Berthier P. Stendhal et la Sainte Famille. — Genève, 1983; Bosselaers R. Stendhal: Pélerin du bonheur. — Lille, 1975; Brombert V. Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom. — New York, 1968; Chabrun E. Stendhal écrivain du XX siècle. — Paris, 1973; Crouzet M. Le héros fourbe chez Stendhal... — Paris, 1985; Crouzet M. Stendhal et l'italianité. — Paris, 1982; Crouzet M. Stendhal. — Paris, 1985; Crouzet M. Stendhal ou Monsieur Moi-même. — Paris, 1990; Crouzet M. La poétique de Stendhal: Forme et société; Le Sublime. — Paris, 1983; Dédéyan Ch. L'Italie dans l'œuvre romanesque de Stendhal: In 2 vol. — Paris, 1963; Dédéyan Ch. Stendhal chroniqueur. — Paris, 1962; Del Litto V. La vie de Stendhal. — Paris, 1965; Landry F. L'imaginaire chez Stendhal. — Lausanne, 1982; Martineau H. Le coeur de Stendhal: Histoire de sa vie et de ses sentiments: In 2 vol. — Paris, 1952; Rude F. Stendhal et la pensée sociale de son temps. — Paris, 1967; Weber J.-P. Stendhal. — Paris, 1969.

Г. Храповицька



СТЕРН, Лоренс (Sterne, Laurence — 24.11.1713, Клонмель, Ірландія — 18.03. 1768, Лондон) — англійський письменник.

Творча спадщина С. невелика: два романи — *"Життя й опінії Трістрама Шенді, джентльмена"* ("The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman", 1760–1767), *"Сентиментальна подорож через Францію та Італію"* ("A Sentimental Journey through France and Italy", 1768), ранній сатиричний памфлет *"Політичний роман"* ("A Political Romance") та *"Щоденник для Елізи"* ("The Journal to Eliza", опубл. посмертно).

Літературна кар'єра С. розпочалася пізно. У 1759 р. його ім'я лондонським читачам ще нічого не говорило; видавець, отримавши рукопис від провінційного йоркширського пастора, побоювався зазнати фіаско, та й сам С. попервах вважав за краще зберігати анонімність — два томи *"Трістрама Шенді"* побачили світ без підпису автора. Втім, мине лише рік, й ім'я С. — нової літературної знаменитості — не раз повторюватиметься і на сторінках журналів, і в літературних гуртках, і у великосвітських салонах. Серед його друзів — актор Гаррік, живописець Рейнолдс, інші знамениті сучасники.

"Мої мебльовані покої завжди переповнені найродовитішими вельможами, які навперебій намагаються виявити свою прихильність до мене — навіть усі єпископи прислали мені привітання", — так писав С. про свій успіх — раптовий, яскравий, приголомшливий. Він і поготів здається несподіваним та яскравим, тому що більша частина життя письменника минула осторонь від слави, у провінційному "усамітненні" — одноманітно й рівно. Двадцять два роки пастирської праці на парафії Саттон-он-де-Форест поблизу Йорка; заняття сільським господарством та торгівлею (не завжди прибутковою); доволі часто — поїздки до гамірного Йорка на міські асамблеї; вряди-годи — візити до сусіднього замку Скелтон до давнього університетського приятеля Холла-Стівенсона, де час спливав весело та безтурботно; одруження із Елізабет Ламлі, ексцентричність якої згодом переросла у божевілля (у будь-якому випадку, знамениті *"Листи Йорика до Елізи"* ("Letters from Yorick to Eliza") присвячені не їй, а Елізі Дрейпер — останній пасії С.).

Коли С. спробує описати своє дитинство в автобіографічних нарисах, він пригадає нескінченні переїзди з одного міста до іншого, життя в казармах, куди призначали батька — прапорщика Роджера Стерна, котрий свого часу брав участь у війні за Іспанську спадщину і врешті дослужився до звання лейтенанта, щоправда, лише за три місяці до смерті. Майбутньому письменникові, здавалося, судилося повторити звичний для спадкоємців небагатих дворянських родин шлях: навчання в Кембриджі коштом заможних родичів, висвячення у духовний сан з надією колись отримати прибуткову парафію, протекція, яку надав Жак Стерн, канонік йоркського собору, і — парафія в Йоркширі.

Наприкінці 1761 р. здоров'я С. помітно погіршилося; він залишив Англію і в січні 1762 р. прибув у Париж, де його вже знали як автора модної книги, яку ще ніхто не читав (французький переклад *"Трістрама Шенді"* з'явиться вже після смерті С.), але про яку знають усі. У Парижі він відвідував салон П. А. Гольбаха, де часто бували Ж. Л. Д'Аламбер, К. А. Гельвецій, Ж. Ж. Руссо, Д. Дідро, Д. Юм. У 1764 р. С. знову повернувся у Лондон, щоби через рік вирушити на континент — в Італію, проїздом через Париж. Враження від цих двох подорожей (1762–1764, 1765–1766), вочевидь, і лягли в основу нового творчого задуму: С. розпочав роботу над *"Сентиментальною подорожжю через Францію та Італію"*. Перші два томи побачили світ у лютому 1768 р.; тоді ж передплатники отримали письмові запевнення, у яких йшлося про те, що книга буде закінчена — третій і четвертий томи будуть подані до друку одразу ж, як тільки дозволить стан здоров'я автора. Проте італійська частина *"Подорожі"* так і не була написана: 18 березня 1768 р. С. помер від сухот.

Дев'ять томів *"Трістрама Шенді"* публікувалися з грудня 1759 р. до січня 1767 р. попарно; 1–6-й з приблизно річними інтервалами; 7–8-й після трирічної перерви; 9-й — ще через два роки. Перші томи публіка сприйняла із захопленням: увесь тираж розійшовся за лічені

тижні — до останніх томів поставилася стриманіше, купувала їх вже не так охоче.

"Трістрам Шенді", яким би кепським він не був, — найкраща книга, написана англійцем за останні тридцять років", — цей вислів, що на перший погляд видається парадоксальним, належить Д. Юму. Сказано дуже влучно і сказано головне: популярність першого роману С. значною мірою пояснюється саме тим, що це був вельми "неправильний" твір. *"Трістрам Шенді"* демонстративно порушував закони побудови сучасного йому роману — роману сюжетного, де композиційні зміни, як правило, є виправданими та мотивованими. На цьому тлі *"Трістрам Шенді"* здавався безладним, хаотичним, неможливим: замість послідовного розгортання подій — нерівна, стрибкоподібна розповідь; дія у будь-яку мить може зупинитися або урватися — лише тому, що оповідач раптом згадав, що він повинен був сказати набагато раніше, або перестрибнув через десять, сотню сторінок, "запозичивши" матеріал з наступного розділу чи тому. Оповідь не вміщається у задані рамки, вона є вибагливою і некерованою: Трістрам ніяк не може закінчити розпочату думку, як не може і народитися упродовж двох томів; герой з'являється на світ, коли третина книги вже написана, і досягає п'ятирічного віку, коли дев'ятий том уже на викінченні, — традиційний для англійського просвітницького роману й обіцяний самою назвою життєпис так і не відбувся.

Зроблено все, щоби читач відчув порушення канону, вловив оригінальність новацій: замість звичної романної сентенційности та повчальності — розлогі розмірковування про найнезначніші та несерйозні речі: про ґудзики і петельки, дамські нічні сорочки чи розміри носа. Замість панорамного описання, розмаїття картин, дійових осіб і ситуацій — малий простір: Шенді-Хол та його нечисленні мешканці. С. обирає інший масштаб зображення, який дозволяє розгледіти позу, жест, міміку; навіть не розгледіти — роздивлятися: герої змушені на якийсь час завмирати в одному положенні — вибиваючи попіл із люльки або нахилившись до замкової щілини, — доки автор не забагне згадати про них після чергового відступу, а водночас — і про тривалість події та незручність пози, у якій він залишив своїх героїв, руйнуючи таким чином ілюзію умовності, замкнутості романного світу. С. майже не залишає шансів повірити у цей "створений" світ: інтер'єр, у якому розгортається дія, може перетворитися на сценічні декорації; розповідь про події, що відбуваються в родині Шенді, може порушити зверненням до читача, який бере участь в обговоренні деталей і побудови роману, висловлює власну думку або звертається до оповідача із запитанням.

Закінчення роману також незвичайне, якщо згадати виразні фінали історій Д. Дефо, С. Річардсона, Г. Філдінґа, Т.Дж. Смоллета: розповідь уривається, наче на півслові, з натяком на можливість продовження чи багаторазового повторення — вдалий варіант для роману, який не хотів стати сюжетно закінченим. "Незакінченим" не означає "незавершеним". Трістрам сподівався розповісти набагато більше, ніж розповів насправді; але суть оповіді зовсім не у її подієвому аспекті: "Змістом роману стало сприйняття його форми" (В.Шкловський). С. написав роман про роман, і в цьому сенсі *"Трістрам Шенді"* — завершена цілість. Його непропорційність, надмірність увиразнювали романну форму, роблячи її відчутною, помітною. С. відмовився дотримуватися законів роману — і саме тому *"Трістрам Шенді"* може бути лише романом. Романом, а не "напівесе", наприклад.

Для своїх героїв — наче підкреслюючи їхню химерність і примхливість — С. знайшов відповідне прізвище — Шенді (Shandy), що у йоркширському діалекті означає "людина з дивацтвами", "без царя в голові". У кожного з них своя дивна пристрасть — у Вальтера Шенді, дядька Тобі, Трістрама... Згодом з'явилися навіть відповідні новотвори: "шендирувати", "шендизм", "шендіанський"... Коли один із шанувальників С. надішле йому в дарунок "шендіанський" ціпок, С. зауважить: "Ваш ціпок є "шендіанським" головно у тому сенсі, що у нього не одне руків'я. Користуючись ціпком, кожен спирається на те руків'я, яке для нього найзручніше. У *"Трістрамі Шенді"* читачі спираються на те руків'я, яке пасує до їхніх пристрастей, їхнього невігластва або їхньої чутливості".

Можливість неоднозначних інтерпретацій, багатоплановість твору — особливість не лише першого роману С. Саме слово "sentimental", використане у назві та стрижневе для всієї *"Сентиментальної подорожі"*, зберігає можливість різних змістових інтерпретацій, включаючи і найбільш звичну для сучасників С. ("сентиментальними" називали подорожі, які давали нагоду для роздумів і настанов), і менш звичну, новішу (подорож, яка виявляє особливості відчуттів героя — щирість, витонченість і т.п.), і зовсім оригінальну (українською мовою таку подорож можна було б назвати "чуттєвою", "змисловою" — аж до "плотської"). У тексті ці інтерпретації то "виправдовуються", то "знімаються": витонченість і піднесеність зливаються з чуттєвістю, міркування перетворюється на насмішку, щирість змінюється фальшем — несталість для С. важливіша, ніж визначеність та однозначність.

Йорик долучає свою *"Подорож"* до традиції подорожніх замальовок і одразу ж відмовляється

від традиційної побудови, пересуваючи назви географічних пунктів у підзаголовки (при цьому самі спостереження не залежать від маршруту руху), перебільшуючи безсюжетність — звичну рису подорожі (досить згадати, що книга починається фразою, вихопленою з контексту, і закінчується буквально на півслові).

Для подорожніх нотаток другої половини XVIII ст. цікавим є не стільки факт сам по собі, інформативність матеріалу, скільки манера розповіді, спосіб нарації. У С. постать оповідача не просто помітна — він, за висловом В. Теккерея, "не дає читачеві спокою", "не зводить з нього очей", "не дає йому вільно дихнути". Раптом виявляється, що поданий діалог "не відбувся" (графічна близькість реально відокремлених реплік), деякі епізоди взагалі залишаються незавершеними. Пунктуація несподівана, навіть вельми смілива: одне окличне речення може "розпорошитися" на кілька фрагментів-вигуків, не кажучи вже про улюблений стернівський знак — "тире". Діалог нерівний: пряма мова, опосередкована, репліки французькою — дистанція між "своїм" і "чужим" словом повсякчас змінюється — то зменшується, то збільшується, і ці "перебивання" якось особливо помітні через свою повторюваність і короткість самих реплік.

Розповідь Йорика — це особлива конструкція, виправдана вагомістю "дрібниць": жартів, дотепів, анекдотів, цікавих історій... Саме непослідовність розповіді, підкреслена недбалість зв'язків, "неповага" до форми, гра з нею і є моментом виявлення оповідача, "сигнал" про його присутність. Принцип рухливості та несподіваності не лише став домінантою власне змістовного боку *"Сентиментальної подорожі"* (як писала В. Вулф: "Підводить до самого краю безодні душі, ми встигаємо похапцем зазирнути в її глибину, а вже через мить нас заносить до іншого її куточка, аби помилуватися зеленими пасовищами"); той самий принцип діє і на рівні структури твору. Зсув, зміна розповідних позицій іноді нагадує рух хустинки, якою почергово витирають сльози Йорик і божевільна Марія: одне, інше, щось іще... Дивне і не зовсім серйозне шарпання — але за законами "особливості" стернівського світу.

"Сентиментальна подорож" С. започаткувала традицію подібних творів у Англії, Франції, Німеччині, Іспанії. Втім, йдеться не так про безпосередній вплив, як про літературні умови, у яких цей вплив міг втілитися, про літературні процеси XVIII ст.

Тв.: *Рос. пер.* — Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена; Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. — Москва, 1968; Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. — С.-Петербург, 1999.

Літ.: Атарова К.Н. Лоренс Стерн и его "Сентиментальное путешествие по Франции и Италии". — Москва, 1988; Вулф В. Сентиментальное путешествие // Писатели Англии о л.-ре XIX–XX вв. — Москва, 1981; Теккерей У. М. Англ. юмористы XVIII века // Собр. соч: В 12 т. — Москва, 1977. — Т. 7; Шкловский В. Б. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. — Санкт-Петербург, 1921; Conrad P. Shandyism: The Character of Romantic irony. — Oxford, 1978; Fluchère H. Laurence Sterne: De l'homme à l'oeuvre. — Paris, 1961; Landham R.A. Tristram Shandy: The Games of Pleasure. — Berkeley, 1973; Now M. Laurence Sterne as a satirist. — Gaineville, 1969; Shaw M. Laurence Sterne: The Making of a Humorist. 1713–1762. — London, 1957; Stedmond J.M. The Comic Art of Laurence Sterne. — Toronto, 1967; Thomson D. Wild Excursions: The Life and Fiction of Laurence Sterne. — London, 1972.

Ю. Верховська



СТІВЕНСОН, Роберт Льюїс (Stevenson, Robert Louis — 13.11.1850, Единбург — 3.12.1894, о. Уполу, Самоа) — англійський письменник.

С. народився в родині морського інженера. З дідапрадіда Стівенсони були будівниками маяків і винахідниками. Головною справою життя Томаса С., батька майбутнього письменника, було будівництво маяка Скеррівор. Близькість моря, вітрила і хвилі, суворі рифи — все це згодом позначиться на творчості письменника. Єдина і вкрай хвороблива дитина, він протягом всього свого життя слабував на сухоти і ніколи не почував себе цілком здоровим.

До тринадцяти років здоров'я хлопчика трохи зміцнішало, і його влаштували на навчання до закритої школи. Поїздки по Шотландії під час літніх канікул залишили глибокий слід у душі хлопця: розповіді про корабельні аварії, невблаганні буруни, гірські вершини розвивали уяву майбутнього письменника. С. палко полюбив рідний край, його природу та історію. Згодом він напише про Шотландію оповідання та нариси, вірші та романи, підготує обробки народних вірувань. Він з гордістю вважатиме В. Скотта своїм родичем, із суто хлоп'ячим потягом до романтики і пригод тішитиме себе надією на те, що, можливо, він походить від Роб Роя, Мак Ґрегора або принаймні від його клану.

У 1867 р. С. вступив у Единбурзький університет і почав вивчати юриспруденцію на вимогу батька, вкрай засмученого відмовою сина продовжити родинну традицію і стати інженером. У студентські роки (1867–1873) його стосунки з батьком стали дуже складними. С. епатував "добропорядний" Единбург своєю богемною поведінкою, недбало вдягався, відвідував

“прихистки гріха” — все це дратувало батька, і він спересердя навіть позбавив сина права на спадщину.

Стан здоров'я С. погіршився, і за порадою лікарів він поїхав на південь, у Францію. Неповкапом просуваючись незнайомими місцями від Дувра до Ментони, С. почав створювати свої перші подорожні нариси. Виявившись чудовим мандрівником, маючи гостре око і талант сходитися з людьми, С. у 1873 р. юнацькими подорожніми нотатками розпочав перелік своїх публікацій. Від цього часу і до самої смерті С. щороку публікуватиме бодай один новий твір. Життя у Франції було для С. щастям. Серед багатьох його захоплень цього періоду слід назвати середньовічну поезію.

Повернувшись додому після тривалого лікування, склавши випускні іспити з шотландського права й отримавши звання адвоката, С. сфотографувався у мантії та перуці, прибив на двері мідну шильду і почав вряди-годи навідуватися до “Парламентської зали”. Але доволі скоро він навіть перестав робити вигляд, нібито займається адвокатською практикою. Відтоді сенсом його життя стала літературна діяльність.

У 1876 р. в життя С. увійшла Фенні Озборн. Коли вони зустрілися, їй було 36 років. Вона жила з дітьми окремо від чоловіка. Її доньці Белл на той час виповнилося сімнадцять (в останні роки життя С., у Ваїлімі, на Самоа, вона стане вірним помічником і секретарем письменника), а син був школярем (Ллойду Озборну судилося стати для С. другом забав і першим слухачем багатьох його книг). С. тоді було 26 років. Він запропонував Фенні домогтися розлучення і вийти за нього заміж. Три з половиною роки минуло від часу їхньої першої зустрічі до одруження. Фенні була американкою, вольовою, розумною і “практичною” жінкою. Завдяки її зусиллям, урешті-решт, відбулося остаточне замирення С. із батьком.

Спочатку ж батьки, аби завадити цьому шлюбу, позбавили сина матеріальної підтримки. Але вони недооцінили силу його почуттів і забули про “кремінь” його характеру. Заради Фенні С. перетнув у корабельному трюмі океан, подолав двотижневу подорож в американському поїзді без спального вагона. Хворий, змучений, напівжебрак, він з'явився перед Фенні несподівано для неї самої, поставивши жінку у вельми скрутне становище. Він зазнав нестатків і злиднів, за крок від смерті (знову загострився туберкульоз), та все ж у травні 1880 р. змучені закохані нарешті взяли шлюб.

До Англії вони поверталися першим класом (всі видатки узяв на себе батько). Фенні одразу збагнула, що увійшла в солідну буржуазну родину з більш ніж пересічними статками: батько призначив їм хоч і скромне, проте достатнє для прожитку утримання, а навесні 1885 р. сім'я оселилася в будинку, подарованому Фенні Томасом Стівенсоном. Свій новий дім син на знак вдячності до батька назвав “Скеррівор”.

Усі ці роки С. невтомно і дуже багато працював, одна за одною виходили його книги. Навіть прикутий до ліжка після чергової горлової кровотечі — напівсліпий, із прив'язаною рукою, він не полишав літературної справи. Незважаючи на те, що здоров'я С. перебувало в критичному стані, його твори залишалися яскравими, сповненими оптимізму і мали великий успіх у читачів.

Смерть батька дозволила письменникові змінити своє життя. Спочатку він з родиною переїхав у Америку, а тоді винайняв яхту “Каско” і протягом семи місяців плавав у Південних морях. Морські мандри повернули С. до життя, він знову сповнився сил, міг спілкуватися з людьми, веслувати, їздити верхи, прорубувати дорогу в хащах. Життя видавалося письменникові чарівною казкою. У Південних морях скаженіли страхітливі шторми та шквали, а плавання між островами було вельми небезпечним... Але досвід показав, що тільки живучи поблизу екватора, С. почуває себе добре. Відтак він вирішив купити ділянку землі, і його вибір упав на Ваіліму (“П'ять річок”). Так до кінця своїх днів С. залишився жити серед тубільців, на острові Уполу, одному з островів Самоа. Він вивчав місцевий фольклор, дружив із тутешніми мешканцями, брав участь у їхньому житті, залюбки їздив верхи і багато працював не лише за письмовим столом, а й фізично.

Ще за життя С. став легендою. Творцем цієї легенди значною мірою був він сам. На острови Океанії, де жив письменник, вирушали юрми прочан. У його домі подовгу гостювали друзі. В урочистих випадках прислуга С. пишалася у розфарбованих королівськими барвами пов'язках на стегнах. Інтерес до постаті С., до його життя на островах, до його пригод був величезним. (Навіть Д. Голсуорсі ризикнув податися у нелегку і неблизьку дорогу). С. створив навколо себе пригодницький світ, а його життя тільки посилювало враження від написаних ним книг. Сага життя С. була наче додатком до його творів.

Стівенсони були на Самоа “першими громадянами”. Тубільці шанували С., називаючи Тузіталою, тобто Співцем. Вожді острова розчистили до будинку С. “дорогу люблячих сердець”, “дорогу вдячності”. 13 листопада 1894 р. С. виповнилося 44 роки, з цієї нагоди на острові відбулося свято. А 3 грудня, займаючись домашніми справами, С. раптом упав — крововилив у мозок. Через дві години він помер. Поховали С. вельми романтично — його могила розташована на вершині гори Веа, звідки навсібіч, доки сягає око, прослалися води Тихого

океану. Щоби віддати останню шану Тузіталі, місцеві жителі повільно просувалися вгору крутими схилами гори, у цілковитому мовчанні сокирами і мотиками прокладаючи шлях до місця, яке вибрав для своєї могили сам письменник. На надгробкові С., згідно із його заповітом, вибито вірш поета "Реквієм":

Під зірками небосхилу
Покладіть мене в могилу.
Я любив цю землю милу,
Жив щасливий, вмер щасливий.

І на камені простому
Викарбуйте ви потому:
Повернувсь моряк додому,
З пагорбів прийшов мисливий.

(Пер. М. Стріхи)

Після смерті С. було видано 30 томів його творів. Талант письменника яскравий і багатогранний, він працював у найрізноманітніших жанрах — романи, оповідання, подорожні нариси, повісті, вірші, есе, п'єси. Простежуючи основні етапи становлення стівенсонівського "романтизму" (це поняття все-таки варто брати в лапки, щоби відрізняти його від власне романтизму, літературної течії початку XIX ст.), передусім слід згадати перші дві книги С.: *"Подорож всередину країни"* ("An Inland Voyage", 1878) та *"Мандри з віслюком у Севеннах"* ("Travels with a Donkey in Cevennes", 1879). У цих творах С. проявив себе як вправний нарисовець і блискучий стиліст. На основі кумедних непорозумінь, подорожніх пригод, випадкових зустрічей, не надто цікавих подій він створив сповнені чару оповідки, у яких відчувається свіжість сприйняття, "жива душа" автора.

У літературно-критичних працях *"Студії про добре знайомих людей та книги"* ("Familiar Studies of Men and Books", 1882), *"Спогади і портрети"* ("Memories and Portraits", 1887) та ін. С. створив галерею літературних портретів. В одній із найкращих статей першого збірника, присвяченій В. Вітмену, С. писав, що прагне "навчати народ радості", що уроки ці "повинні лунати бадьоро та піднесено", "повинні зміцнювати в людях мужність". Відтак Р. Олдінгтон цілком слушно назвав літературні етюди С. про творчість Е. По, Ф. Війона, Шарля Орлеанського, Р. Бернса "маленькими шедеврами".

Блискуча стівенсонівська іронія проявилася у двотомній збірці оповідань *"Нові арабські ночі"* ("New Arabian Nights", 1882), яку письменник написав, наслідуючи знамениті арабські казки "Тисячі та однієї ночі". Це дотепна і змістовна пародія на пригодницьку літературу, на усталені у ній шаблони. Основу другого тому цього видання складають оповідання *"Нічліг Франсуа Війона"* та коротка повість *"Будинок на дюнах"* ("The Pavilion on the Links"), які не мають нічого спільного із задумом казок, проте потрапили до другого тому, вочевидь, із суто видавничих міркувань. Це своєрідне продовження літературного дослідження про життя Ф. Війона, французького поета XV ст., спроба розглянути його характер на тлі умов життя. Ці два твори дають змогу ясно відчути самобутність стівенсонівського неоромантизму.

Світову славу С. приніс роман *"Острів скарбів"* ("Treasure Island", 1883). Книга належить до жанру пригодницької літератури для підлітків і серед книг цього типу, безперечно, займає почесне місце. До історій про скарби та піратів, убивства та шторми С. звернувся на догоду Ллойду, який виявився добрим "натхненником": його смак розділяють підлітки всіх поколінь.

В *"Острові скарбів"* С. знайшов шлях до невичерпно-нев'янучого успіху. Роман десятки разів видавався у багатьох країнах світу. С. є також автором збірки *"Дитячий сад віршів"* ("A Child's Garden of Verses", 1885). У ній відчувається рука майстра, яка торкнула дитячий малюнок:

Усюди дощ, він ллє на сад,
На синій ліс в імлі,
На наші парасольки та —
В морях — на кораблі.

І здається, ніби дуже легко визирнути у вікно, подумки абстрагуватися від мокрого листя і знайомих парасоль, побачити морські простори та вітрила. Здається, що для цього потрібно лише підняти голову і відірвати погляд від буденності. Своїми творами С. рятує від марноти буднів. Він любив поезію, замолоду змагався з друзями у створенні віртуозних середньовічних форм, писав вірші для дітей. Окремі його вірші увійшли в антології англійської поезії.

Морально-етичні проблеми цікавили письменника протягом усього його життя. У їхньому вирішенні він спирався як на традицію романтиків, так і певною мірою на творчість Ф. Достоєвського. Проблему добра і зла у людській натурі С. розкриває у повісті *"Химерна історія доктора Джекіла та містера Гайда"* ("The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde", 1886) на темі роздвоєного існування головного героя. Успішний, розпещений заможністю та розкошами доктор Джекіл, вдавшись до пильного самоспостереження, зумів дивовижним способом за допомогою чарівного зілля виділити в самостійну істоту втілення своїх найниціших поривань. Так з'явився на світ жахливий містер Гайд, злочини якого призвели до зловісних наслідків: зло витіснило добро в натурі доктора Джекіла, і герой гине. Його самогубство свідчить про те, що ті краплини людяності, які ще залишалися у ньому, повстали проти зла та

жорстокості. Ця книга мала грандіозний успіх серед читачів, саме той успіх, заради якого С. працював усе своє життя.

С. також належать романи *"Викрадений"* ("Kidnapped", 1886), *"Катріона"* ("Catriona", 1893), *"Чорна стріла"* ("The Black Arrow", 1888), *"Господар Баллантре"* ("The Master of Ballantrae", 1889). У цих пригодницьких книгах автор часто використовує історичний матеріал, але історія для нього лише фон, на якому він зображає гострі драматичні ситуації та характери мужніх людей.

В останні роки життя С., живучи на Самоа, написав збірку оповідань *"Вечірні острівні бесіди"* ("Island Night's Entertainment", 1893), у якій правдиво змалював побут і традиції мешканців Океанії. Нариси, що увійшли до книги *"У південних морях"* ("In the South Seas", 1896), настільки захопливі, що розумієш, чому іноді їх читають навіть охочіше, ніж *"Острів скарбів"*. Люди, які особисто знали С., стверджували, що слухати його було ще цікавіше, як читати його твори. Вельми цікавим є й листування С. Серед його адресатів Т. Гарді, Дж. Мередіт, Г. Джеймс, А. Конан Дойл, Джером К. Джером. Людська чарівність С. особливо відчутна у його листах з "островів", написаних в останній період життя.

С. був беззастережно відданим своїй письменницькій справі, він не припиняв роботи навіть тоді, коли хвороба приковувала його до ліжка, коли паморочилася від слабкості голова і мучив кашель... Коли йому забороняли говорити і він був змушений вдаватися до абетки глухонімих — так він часто диктував Беллі свої останні твори.

Творчість письменника добре відома у нашій країні. Для нас він залишається передусім дитячим письменником, автором однієї книги — *"Острова скарбів"*. Російський письменник Л. Борисов написав роман про С. "Під прапором Катріони" (1957). Але, на жаль, історія, яка стала сюжетною основою цієї книги, документально не підтверджена. Крім того, варто згадати і про те, що чимало творів С. були екранізовані.

Українською мовою ряд творів С. переклали Є. Крижевич, М. Новикова, Р. Доценко, П. Таращук, Ю. Лісняк, Ю. Корецький, О. Терех, М. Стріха та ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Острів скарбів. — К., 1929, 1974; Катріона. — К., 1961; Філдінг і Річардсон // Всесвіт. — 1969. — № 7; Корабельна катастрофа. — К., 1984; Химерна пригода з доктором Джеком та містером Гайдом. Острів голосів. — К., 1993; Зібр. творів: У 5 т. — К., 1995; Вересовий трунок: [Поезії] // Всесвіт. — 2000. — № 5–6; ["Вересовий трунок" та інші вірші. Дитячий квітник віршів] // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003; Книжки, що на мене вплинули. Невимушена розмова про роман Дюма // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003. *Рос. пер.* — Полное собрание романов, повестей и рассказов: В 20 т. — Санкт-Петербург, 1913–1914; Путешествие. Стихи. — Ленинград, 1958; Собр. соч.: В 5 т. — Москва, 1967; Собр. соч.: В 2 т. — Москва, 2000.

Літ.: Андреев К.К. Искатели приключений. — Москва, 1963; Гречанюк С. До скарбів Р.Л.С. — Роберта Льюїса Стівенсона // Гречанюк С. Вічні книги. — К., 1991; Дьяконова Н.Я. Стивенсон и англ. л.-ра XIX века. — Ленинград, 1984; Калинович М. Роберт Луїс Стівенсон // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003; Олдингтон Р. Стивенсон: Портрет бунтаря. — Москва, 1985; Роберт Луис Стивенсон. Биобибл. указ. — Москва, 1958; Славороссова Е. Роберт Льюис Стивенсон // Ин. л.-ра. — 2001. — № 1; [Стівенсон Р.Л.] // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003; Урнов М.В. На рубеже веков. — Москва, 1970; Furnas J.C. Voyage to Widward. The Life of Robert Louis Stevenson. — New York, 1951.

О. Рокаш



СТРІНДБЕРҐ, Юхан Август (Strindberg, Johan August — 22.01.1849, Стокгольм — 14.05.1912, там само) — шведський письменник.

С. є автором п'ятдесяти восьми п'єс, п'ятнадцяти романів, понад сотні оповідань і трьох поетичних збірок. Його геній драматурга визнавали Дж.Б. Шоу, котрий віддав свою Нобелівську премію, щоби оплатити переклад творів С. англійською мовою, а Ю. О'Ніл був переконаний, що С. "досі зостається найсучаснішим із сучасників, найвидатнішим тлумачем театру характерних духовних конфліктів, що складають драму — криваву драму — нашого теперішнього життя". Коло наукових інтересів С. було підставою для порівняння його з Й.В. Гете: він вивчав китайську мову, писав праці зі сходознавства, лінгвістики, етнографії, історії, біології, астрономії, астрофізики, математики. Водночас займався живописом, віддав належне й захопленню містичними доктринами, передусім Е. Сведенборґа, переклав шведською книгу Е. Гартмана про психологію несвідомого, яке постійно цікавило письменника і цей інтерес позначився на його творах. Був знайомий із Ф. Ніцше, і його ідеї про сильну особистість сприяли становленню стріндберґівської концепції про аристократію духу.

Саме уявлення С. про склад суспільства є вельми своєрідним: він поділяв людей на представників "вищих" і "нижчих" класів, але до "вищих" класів у нього здебільшого належали жінки, які, за його теорією, є гнобителями чоловіків, а до "нижчих" — позбавлені жінками

самостійності, пригноблені чоловіки. Тут яскраво виявилося переконання С. в тому, що життя є одвічною боротьбою двох статей, переможницями у якій завдяки численним підступам і обманам виступають жінки. Але він також не нехтував і соціальними відмінностями для характеристики "вищих" і "нижчих" класів, проте до т. зв. "вищих" класів завжди ставився з великою недовірою.

С. особливо гостро відчував перехідність своєї епохи. Маючи дуже нестійку психіку — він навіть був схильним до психічних захворювань, — С. мав складний характер, важко сходився з людьми, а нерідко й поривав з ними стосунки без будь-яких на те підстав. Манія переслідування і манія величі розвинулися у нього, ймовірно, через особливу вразливість натури, які іноді доходили аж до галюцинацій. Складність особистості значною мірою була обумовлена і його походженням: батько С. був аристократом, освіченим світським чоловіком, а мати — служницею. Батьки одружилися незадовго до народження письменника, хоча до того у них уже було троє дітей. Таким чином, становище перебування між двома світами, між двома станами і двозначність свого походження С. відчув ще змалечку. Закінчивши школу, С. вступив в Упсальський університет, де студіював філологію, філософію та хімію, проте після розриву з батьком у 1968 р. покинув університет. Був шкільним учителем, репетитором, журналістом, телеграфістом. Ставши помічником бібліотекаря у Королівській публічній бібліотеці (1874–1882), С. серйозно зайнявся історією, літературою і театром.

У 1871 р. С. написав кандидатську дисертацію *"Хакон-ярл, або Ідеалізм і реалізм"* ("Hakon Jarl eller Idealism och realism"), де висунув думку про необхідність для мистецтва співвідноситися з "правдою дійсності". Розвиваючи цю ідею у циклі *"Перспективи"* ("Perspektiver", 1872), С. заперечив "хворобливий, фальшивий ідеалізм минулих десятиліть".

Літературним дебютом С. можна вважати драму *"Местер Улуф"* ("Mäster Olof", 1872), присвячену одному з найважливіших для Швеції періодів — епосу Реформації. Автор намагався показати боротьбу за загальну рівність і виступив проти т. зв. "вищих" класів. *"Местер Улуф"* мав три редакції: 1872 — прозаїчна; 1874 — сценічна і 1877 — віршована. Діяч Реформації Улуф (Олаус) Петрі, котрий осуджує захист дворянських привілеїв і утиски анабаптистів, — сильна особистість, проте суперечлива: він не лише "ідеаліст", а й "відступник" від спільної справи бунтарів. Поряд з Улуфом С. ставить друкаря Йерда, людину вольову та цілеспрямовану. Мовби проводячи аналогію між минулим і сучасністю, драматург бачить в історії постійну боротьбу між моральним та інтелектуальним прогресом, з одного боку, та політичними пережитками — з другого. Драма постає і як широке історичне полотно (картини національного життя), і як твір глибокого соціально-філософського та психологічного планів. Роман *"Червона кімната"* ("Röda rummet", 1879) став своєрідним маніфестом шведського реалізму. Перед нами постає формування особистості головного героя — Арвіда Фалька, який не може залишатися чиновником, бо розуміє безглуздість своєї роботи. У гротескній формі автор описує численні канцелярії, де повно-повнісінько дрібних чиновників, які найбільше бояться, щоби хтонебудь з-поміж них не зайнявся справжнім ділом. Вищі ж чиновники взагалі не з'являються на службі, їм навіть платню приносять додому. Всі ці канцелярії нічим не відрізняються одна від одної, скрізь просять дотримуватися тиші, "народ обзивають бидлом" і вважають, що за відповідних обставин він придатний для того, щоби стати гарматним м'ясом. Чиновники, журналісти, комерсанти, художники, обивателі строкатим натовпом проходять перед нами, буденне життя стає матеріалом для письменника.

С.-романіст писав у статті з нагоди чергового ювілею Г. К. Андерсена: "У мене було багато вчителів: Шиллер і Гете, Віктор Гюго і Діккенс, Золя і Палудан (Ф. Палудан-Мюллер — данський письменник XIX ст.), але я підписую свою статтю як Август Стріндберґ, учень Г. К. Андерсена". Андерсена, який створював казки про сучасність, він цінував найвище. У *"Червоній кімнаті"* С. виступає також як послідовник Марка Твена, Ч. Діккенса і Палудана-Мюллера, хоча андерсенівський потяг до прекрасного і віра у його тріумф постійно пробиваються крізь бруд і бездуховність зображеного в романі світу.

70–80 рр. дослідники вважають періодом реалістичної творчості С. На початку 80-х рр. особливо пожвавився інтерес письменника до життя народу, його великих творчих сил. Конфлікт із суспільством дедалі більше загострювався і досяг апогею після статті *"Нова держава"* ("Det nya riket", 1882), коли письменникові у 1883 р. довелося емігрувати. Еміграція фактично триватиме до 1899 р. Статті С. свідчать про його захоплення соціалізмом. Цикл новел *"Утопії в дійсності"* ("Utopier i verkligheten", 1885) віддзеркалює сподівання автора на можливість соціальної справедливості і соціального миру. Перший автобіографічний роман *"Син служниці"* ("Tjänstekvinnans son", 1886–1887) пов'язаний з близькою для автора у ті роки темою становища простого люду, розкриває особливості психології самого автора.

С. замешкував у Німеччині, Швейцарії, Австрії, Англії і особливо довго у Франції, тісно

познайомився з чільними письменниками, суспільними діячами та філософами свого часу: норвежцем Б. Бйорнсоном, данцем Ґ. Брандесом, французом Е. Золя, німцем Ф. Ніцше. Їхній особистий вплив позначився на його поглядах і творчості вже наприкінці 80-х рр. Ідеї духовної елітарності Ніцше у С. набули особливої гостроти (при його цілковитій безкомпромісності і манії величі); натуралістична теорія Золя зазнає змін, відбиваючись в увазі до буденності, дослідженні найдрібніших різнорідних впливів середовища на людину, підкресленій увазі до тих відмінностей, що зумовлені статтю. У письменника виникає переконання, що чоловіки та жінки перебувають в стані одвічної боротьби між собою, навіть кохання він інтерпретує лише як постійне протистояння у коханні-ненависті. Наприкінці 80-х рр. сформувався натуралізм С., що поєднується із символістичними елементами. Цей період включає і початок 90-х рр. Найбільш помітними творами цього періоду стали драми *"Батько"* ("Fadren", 1887) і *"Фрекен Юлія"* ("Fröken Julie", 1888). Передмова до останньої драми стала маніфестом шведського натуралізму, який справив значний вплив на багатьох письменників Європи, а найбільше — на К. Гамсуна. Автор повідомляє про те, що він обирає "мотив, який ... далекий від сучасних політичних конфліктів"; при цьому він стверджує, що тема "соціального сходження або падіння, конфлікт високого або низького ... конфлікт між чоловіком і жінкою були, є і будуть породжувати постійний інтерес". Він же у *"Фрекен Юлії"* зображає "загибель цілого роду" — так виходить на поверхню натуралістична ідея біологічного розвитку людини.

Проте С. сам же й стверджував, що намагався уникнути однобокої фізіологічної мотивованості вчинків своїх героїв — своє новаторство він вбачав у тому, що створював багатомотивність вчинків і багатомотивність у їхньому тлумаченні. Ці мотиви породжувалися як спадковістю, так і багатьма факторами навколишнього середовища, які створюють той чи інший людський тип. При цьому письменник стверджував, що його персонажі є "безхарактерними" у тому сенсі, що у них із самого початку домінуючі риси в душевному комплексі переплітаються з темпераментом. А душевний комплекс поєднує у собі всі впливи, аж до впливів минулих культур. С. зображає критичні ситуації, оскільки тільки у них — у їхніх суперечностях, в їхній парадоксальності — проявляється те, що письменник називає "радістю життя", хоча тут точніше буде сказати про повноту її виявлення.

У статті *"Про сучасну драму і сучасний театр"* ("Om modernt drama och moderna teater", 1889) він скаже влучніше і про вибір сюжетів: "У новій натуралістичній драмі стало помітним виразне прагнення до переконливих мотивацій. Саме тому найчастіше беруть смерть у її крайніх проявах: життя і смерть, народження й умирання, боротьба за подружжя, за засоби існування, боротьба за честь..." У XX ст. екзистенціалісти вестимуть мову про пограничні ситуації — С. випередив їх. У цій самій статті він писав і про те, що визначальною властивістю драми є не сюжет, не вигадана інтрига, а дія, ота непідвладна розрахункові властивість як самого життя, так і драми, що створює нову якість ідей, які розвиваються у творі. С. розумів слово "дія" у драмі як процес осмислення, що передує фізичній дії, і вважав це найважливішою властивістю цього жанру. Драми *"Батько"* і *"Фрекен Юлія"* побудовані на надзвичайно напруженій боротьбі чоловіка та дружини — у першій п'єсі та панської доньки і лакея — у другій. Зовсім несхожі у сюжетному відношенні, ці драми досліджують у "межовій ситуації", що передує загибелі у першому випадку чоловіка, а в другому — жінки, ті зв'язки і ті конфлікти, які є вічними у взаєминах різних статей. Драми є наче ілюстрацією до тих теоретичних ідей, які С. виклав у передмові до *"Фрекен Юлії"*.

На 90-і рр. припадає криза у духовному і творчому стані письменника, психічна хвороба якого посилилася. Його автобіографічні нариси *"Пекло"* ("Inferno", 1897) і *"Легенди"* ("Legender", 1897) особливо гостро свідчать про тривожний стан письменника, про сваволю суб'єктивізму, про підлеглість таємничим силам, здебільшого ворожим людині. Забобони і марновірство визначають його рішення і вчинки. Психічні реакції С. стають дедалі гострішими і хворобливішими.

З 1890 р. розпочався останній період творчості С., особливо складний в ідейному та формальному аспектах — він пов'язаний зі становленням експресіонізму та сюрреалізму. Символістичні та натуралістичні ідеї продовжують існувати. Сповнений тривоги автобіографічний роман 1887 р. *"Слово безумця на свій захист"* ("En dåres försvarstal"), написаний французькою мовою; тут автор намагається розкрити надзвичайно складні стосунки зі своєю першою дружиною — акторкою Сірі фон Ессен. Роман завершується жахливим звинувачувальним пасажем проти всіх жінок, у якому автор виступає проти закону про громадянські права жінок, оскільки це "напівмавпи", "ниці тварини", "хворі діти", повністю безвідповідальні істоти, "паскуди, які не усвідомлюють себе, інстинктивні негідниці, люті тварюки, які не тямлять, що роблять".

У 90-х рр. XIX ст. та на початку XX ст. С. захопився ідеєю створення театру нового типу, де сконцентрована дія повинна була вкластися в один акт, а глядач мав би отримати можливість вловити переживання героя, стежачи за мімікою актора, а не лише за модуляціями доб-

ре поставленого голосу та рухами. Для цього потрібен був камерний театр з невеликою глядацькою залою. Відкритий, нарешті, 1807 р. у Стокгольмі, він отримав назву "Інтимного театру". Щоправда, театр проіснував лише три роки, але С. встиг поставити на його сцені багато своїх п'єс. У театральній царині С. вважав себе послідовником А. Антуана, творця "Вільного театру" в Парижі, берлінця М. Рейнгардта та М. Метерлінка з його "Театром мовчання". Модерністська естетика, яка віддає перевагу не реальності, а суб'єктивній трансформації у свідомості та уяві художника, особливо помітно виявилася у т. зв. "ліричних" або "камерних" драмах *"Дорога у Дамаск"* ("Till Damaskus", 1898), *"Танець смерті"* ("Dödsdansen", 1901), *"Гра химер"* ("Et drömspel", 1902). Драматична трилогія *"Дорога у Дамаск"* — перший філософсько-символічний твір драматурга, для якого тепер "людське існування — це сон". У ньому "все можливо, минуле легко зливається з теперішнім і майбутнім". Його герой — сучасна "нервова людина", яка страждає від хаосу та дисгармонії навколишнього світу. Він почувається зайвим і лише у мріях відчуває повноту життя. Його туга за ідеалом краси втілюється в образі прекрасної Пані, котра з'являється до нього з минулого. Наче тіні, у його розщеплену свідомість входять й інші персонажі п'єси: Лікар, котрий став жертвою його обману у шкільні роки, слуга Лікаря Цезар (він збожеволів від читання книг, написаних Невідомим), Жебрак — його двійник і, нарешті, полишені героєм п'єси його дружина та діти, перед якими він почувається в неоплатному боргу. Нудьга та відраза до життя змушують Невідомого шукати порятунок, наче біблійного Савла, "по дорозі в Дамаск", до Бога.

Душевне життя героя стає у п'єсі С. предметом сценічного втілення. У єдине ціле його об'єднує уява Невідомого, його спонтанні неконтрольовані думки й асоціації. У п'єсі відсутня ідея, а персонажі, що живуть в оточенні невідомих надприродних сил, позбавлені якихось індивідуальних рис. Вони створені авторською фантазією і, на відміну від героїв "натуралістичних" п'єс, є символами душевних страждань Невідомого, "пекла" його душі.

Тема страждання як єдино можливої долі людини з новою силою звучить у драмі *"Гра химер"*. С. щиро співчуває людям. "Надто гарні вони для цього світу, щоби почуватися у ньому як вдома", — пише він у передмові. І лише "нерозумна воля до життя" змушує їх, всупереч сумному досвіду, все ж таки сподіватися на краще.

Для персонажів *"Гри химер"* життя — це "жахливий, нестерпно болючий сон", від якого їм слід отямитися. З надією та нетерпінням чекають вони на Спасителя, котрий повинен звільнити їх від земних пут. Роль Спасителя, котрий офірує себе людям, бере на себе міфічна дочка бога Індри. Із захмарних сфер вона сходить на землю звільнити людей, котрі мучаться у Палаці — символі земного життя. Проте, опинившись у ньому, дочка Індри сама стає його в'язнем. Тут вона зустрічає Офіцера, котрий із розвитком дії "перетворюється спочатку в Адвоката, потім у Поета, закохується в Адвоката і стає його дружиною". На власному досвіді дочка Індри переконується, що сімейне життя — це "пекло". У злиденній обстановці, з немовлям на руках вона відчуває, як починає ненавидіти чоловіка, і майже забуває про свою високу місію. Від відчаю її рятує зустріч із Поетом. Дочка Індри обіцяє йому розповісти Всевишньому про страждання людей на землі і гине в охопленому полум'ям Палаці. Печальним рефреном лунають у п'єсі її слова: "Як шкода людей!"

У *"Грі химер"* ще більше, ніж у *"Дорозі у Дамаск"*, С. вдається домогтися свободи авторського самовираження. Погляд на світ мовби на "гру химер" свідомості та підсвідомості дає йому можливість відважно експериментувати з художньою формою. За словами С., у п'єсі він використовує фрагментарну, розірвану структуру сну, підпорядковуючи її логіці творчого задуму. Його п'єса вибудовується як ряд сцен і ситуацій, сповнених символічного смислу. Неймовірні з точки зору зовнішньої правдоподібності події покликані переконати читача у марності зусиль віднайти сенс у земному житті.

Тематика філософсько символічних п'єс *"Дорога у Дамаск"*, *"Танець смерті"* і *"Гра химер"* отримала новий імпульс свого розвитку у ще песимістичніших за своїм звучанням "камерних п'єсах" С. Вони були написані спеціально для постановки в "Інтимному театрі" у 1907 р. — *"Негода"*, *"Попелище"*, *"Соната привидів"* ("Spöksonaten"), *"Пелікан"*, а 1909 р. — ще одна, *"Чорна рукавиця"*. Усі вони в узагальнено-символічній художній формі виражають уявлення про життя як про "фантасмагорію, нав'язаної нам картини світу, яка у своєму істинному вигляді відкривається нам лише у світлі іншого життя". Глибока прірва між видимістю і сутністю навколишнього життя у "камерних п'єсах" оголюється з допомогою поетичних образів-символів. Перефарбовані стіни будинку у *"Попелищі"*, брехня Матері про те, що вона жертвує усім заради своїх дітей у *"Пелікані"*, слугує втіленням тієї огидної дійсності, яку, вважає С., слід знищити, спалити очищувальним вогнем. Вогонь — найголовніший поміж символів драматурга.

Прагнення розкрити істинну природу навколишнього світу лежить в основі творчого задуму у програмовій поміж "камерних п'єс" С. *"Сонаті привидів"*. Окремо існуючі люди і сім'ї

у цій п'єсі виявляються якнайтісніше поєднаними загальними злочинами проти істинного почуття кохання, переможеного егоїстичним розрахунком. Фантастичне існування жінки-мумії (набагато реальнішою здається її статуя, аніж вона сама); крихке і вразливе, як і гіацинти, що її оточують, життя Фрекен (доньки Мумії), котра помирає, щойно упала завіса, яка приховувала минуле її батьків; чорні ширми, які ставляться, коли необхідно, щоби помер той, хто вичерпав себе у житті; привид Молочниці, що матеріалізує думки Старого та Студента, — усе це разом, породжуючи таємниці і розкриваючи їхню жорстоку сутність, створює неповторний колорит цієї складної для сприйняття п'єси, де символи, алегорії, свідомі спотворення реальності оголюють (чи свідомо приховують?) зв'язки всього сущого. Слова Старого "я віддаю перевагу мовчанню, адже тоді чутні думки і видно минуле; мовчання не приховає нічого... що ховається за словом" розкривають авторську концепцію і вибір зображувальних засобів у драмі. Той же Старий каже: "Іноді завдяки чистісінькій випадковості... таємне раптом стає явним, і з шахрая спадає маска, душогуб викритий..." Тут дуже характерним є те, що, по-перше, використовується випадковий збіг обставин; а потім те, що таємниця розкриває справжнє обличчя шахрая: увесь світ показаний як світ шахраїв. Лише невелика, особливо вразлива його частина намагається боротися проти цього і гине, зіткнувшись зі світом таємниці та зла. Сама ідея всезагальної пов'язаності, найімовірніше, постала на ґрунті природничих досліджень С., але в його художній творчості реалізувалася на підставі уявлень про те, що люди пов'язані між собою злом.

Історичні драми С. писав упродовж усього свого творчого шляху. До їхнього числа входить і *"Ерік XIV"* ("Erik XIV", 1899). С. називав цю п'єсу трагедією безхарактерної людини. Ставлення до опрацювання історичного матеріалу у С. дуже вільне — він не вважає за необхідне зберігати історичну послідовність подій, не сковує себе обов'язком відтворювати справжні характери історичних персонажів, для нього важливіше викласти свою концепцію історії, а власне у названій драмі — ідею невпинності боротьби за владу. Окрім *"Еріка XIV"*, важливе місце у пізній творчості С. займають такі драми з національної та європейської історії, як *"Сага про Фолькунгів"* ("Folkunga — Sagan", 1899), *"Ґустав Васа"* (1899), *"Ґустав — Адольф"* (1900), *"Енгельбрект"* (1901), *"Карл XII"* (1901), *"Кристина"* (1903), *"Віттенберзький соловей"* ("Näktergalen i Wittenberg", 1903), у яких драматург зберігає вірність реалізму.

Проза 900-х рр., різноманітна за тематикою та жанрами, пронизана пристрасним розвінчуванням соціальних негараздів, пошуками суспільних ідеалів. Романи *"Готичні кімнати"* ("Götiska rummen", 1904), *"Чорні знамена"* ("Svarta fanor", 1905) містять замальовки приватного та суспільного життя. Іноді письменник повертався до наукових проблем, які колись його цікавили. *"Казки"* ("Sagor", 1903), *"Історичні мініатюри"* ("Historiska miniatyrer", 1905), нариси *"Нові долі шведів"* ("Nya svenska öden", 1906) — проби в царині "малих форм" (стилізована "історична" хроніка, казкова і байкова алегорія, побутові замальовки).

Автобіографічний роман *"Самотній"* ("Ensam", 1903), який нагадує радше щоденникові записи, показує письменника у той період, коли він загубився у великому місті, у якому нікого не знає; лише звуки на вулиці, зустрічі з незнайомцями, з якими постійно стикається, прогулянки звичними маршрутами, краєвиди рідної природи наповнюють втомлену душу спокоєм.

В останніх статтях, особливо у *"Слові до шведської нації"* ("Tal till svenska nationen", 1910), письменник знову привернув увагу читачів до проблем сучасності і реалістичного пізнання світу.

С. справив значний вплив на світову літературу як свого часу (К. Гамсун), так і на наступні генерації письменників, будучи предтечею експресіонізму та сюрреалізму. Серед своїх учителів його могли б назвати такі різні письменники, як П. Лаґерквіст, Л. Піранделло, Ф. Кафка, Ж. П. Сартр, Б. Брехт, Ф. Дюрренматт, та передусім — німецькі експресіоністи.

Українською мовою окремі твори С. переклала О. Сенюк.

Тв.: Укр. пер. — Червона кімната: Роман. Оповідання. — К., 1983. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1986; Игра снов: Избранное. — Москва, 1994; Серебряное озеро. — Москва, 2000, 2002; На круги своя. — Москва, 2002.

Літ.: Адмони В.Г. Стриндберг // История зап.-евр. театра. — Москва, 1970. — Т. 5; Горн В.Ф. История сканд. л.-ры. — Москва, 1994; Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. — Москва, 1979; Ерхов Б.А. Август Стриндберг: Библ. указ. — Москва, 1981; Неустроев В.П. Стриндберг. Драма жизни // Лит. очерки и портреты. — Москва, 1983; Essays on Strindberg. — Stockholm, 1966; Lamm M. August Strindberg. — Stockholm, 1961; Ollen G. Strindbergs dramatik. — Stockholm, 1961; Strindberg: A Collection of Critical essays. — Englewood Cliffs, 1971; Strindberg and modern theatre. — Stockholm, 1975.

Г. Храповицька

Т



ТАГО́Р (Тхакур), Рабіндранат (7.05.1861, Калькутта — 7.08.1941, там само) — індійський письменник, лауреат Нобелівської премії 1913 р.

Т. народився у відомій аристократичній сім'ї, яка дала Індії чимало видатних діячів культури й атмосфера у якій сприяла ранньому розвитку таланту дитини, її здібностей до літератури, формуванню естетичних смаків. Особливо це стосується брата Т. — письменника та музиканта Джотіріндронатха Тагора та його дружини Кадомборі Дебі. Віршувати хлопчик почав у вісім років. Т. навчався у престижних навчальних закладах: спочатку у Східній семінарії у Калькутті, потім у Бенгальській академії, де він вивчав мистецтво, історію та культуру Індії.

У 1878 р. батько відправив Т. на навчання в Англію, де він займався літературою та музикою в Лондонському університеті. Проте вже через півтора року Т. покинув навчання і повернувся додому.

В Індії Т. створив музичну драму *"Геній Вальмікі"* (1881), у якій поєднав індійські національні мелодії та почуті в Англії ірландські народні пісні; видав перші оригінальні поетичні збірки — *"Вечірні пісні"* ("Шонддхар шонгіт", 1882), пронизані пантеїстичними настроями, навіяними лірикою Б.Б. Шеллі й образами давньоіндійської літератури, *"Ранкові пісні"* ("Пробхат шонгіт", 1883), *"Картини та пісні"* ("Чхобі о ган", 1884), *"Дієзи та бемолі"* ("Корі о комол", 1886), сповнені життєствердних настроїв. Із віршами співзвучна віршована драма *"Відплата природи"* ("Пракрітір протішодх", 1884), яка відображає одвічний конфлікт між духом і життям, правдою і красою, розумом і коханням. Герой драми, самітник, запанувавши у печері над своїм внутрішнім "я" і подолавши всі звабі світу, приходить у місто і зустрічає маленьку дівчинку із касти недоторканих, яка втратила батьків і від якої всі сахаються. Самітник боїться, що не зможе не пожаліти дівчинки, і втікає від неї. Коли ж він повертається, не в змозі залишатися осторонь, то бачить її мертвою. Смерть підтверджує його слова, що "велике слід шукати у малому, безмежне у межах форми і вічну свободу душі — у любові". У ці самі роки Т., наслідуючи значною мірою Б. Чоттопаддхая, створив історичні романи *"Берег Бібхі"* ("Боутхакуранір хат", 1883) і *"Раджа-мудрець"* ("Раджорші", 1885).

У 1883 р. Т. одружився. Вірніше, виконуючи волю батька і дотримуючись кастових звичаїв, жінки родини Т. підшукали йому наречену — нічим не примітну і майже неписьменну селянську дівчину Бхаватаріні (після заміжжя — Мріноліні), батько якої, як виявилось, працював в одному із маєтків Т. У 1884–1911 рр. Т. — секретар релігійно-реформаторського товариства "Аді Брахма Самадж". У 1886 р. у 25-літнього письменника народилася перша дитина, дівчина Мадхурілота, яку всі звали Белою, а через два роки — син Ротхі. На початку 1889 р. Т. перевіз свою сім'ю у Шолапур (місто на південному заході Індії), де був суддею його брат.

У 90-х рр. Т. створив більшість своїх найкращих оповідань, поетичні цикли *"Маноші"* (1890), *"Золотий човен"* ("Шонар торі", 1893), *"Строкате"* ("Чітра", 1896), *"Збір урожаю"* ("Чойталі", 1896), *"Крихти"* ("Коніка", 1899), *"Мить"* ("Кхоніка", 1900; значна частина віршів увійшла також у англомовну зб. *"Садівник"* — "The gardener"), *"Дарунки"* ("Нойбеддо", 1901); цикл філософських драм *"Раджа і рані"* (1889), *"Офірування"* ("Бішорджон", 1890), *"Чітрангода"* (1892), *"Малiні"* (1895); комедію *"Клуб холостяків"* ("Чірокумарер шобха", 1901). Т. був редактором журналу "Шадхона" ("Осягнення життя"), де опублікував більшість своїх художніх творів, статті на актуальні суспільно-політичні та літературні теми.

В оповіданнях цього періоду Т. вивів образ бенгальського села, його герої — звичайні люди. Він ненавидить усе, що принижує особистість, — потяг до збагачення, жорстокість, сліпа прив'язаність до традицій. Т. оспівує любов, відданість, людяність (*"Розрахунки"*, 1891; *"Золотий міраж"*, 1892; *"Вибавлення"*, 1894). Його хвилювала доля жінки, яка найбільше страждала від кастових і станових обмежень. Письменник створив галерею жіночих образів, зазвичай трагічних (*"Кара"*, 1893; *"Умиротворення ревнощів"*, 1895 та ін.).

Поетичні збірки 90-х рр. показують еволюцію ідейно-естетичних поглядів Т., що сформувалися на основі індійської філософії та культурних традицій (упанішади, ранній буддизм, творчість Калідаси, Кабіра, Р. Рая, Б. Чоттопаддхая), а також європейських художніх напрямів (англійські романтики, Й.В. Гете). Сформульована Т. концепція "джібон-дебота" ("божество життя") бере свій початок у вченні упанішад про єдність людини та природи, в ідеалах середньовічних поетів-вішнуїтів, котрі стверджували, що "людина понад усе". Т. говорив, що своє натхнення він бере із "внутрішнього я", яке існує в єдності із розлитим повсюди "вищим первнем", безмежжям. "Я вважаю, що з мене достатньо, — писав Т. у приватному листі, датованому жовтнем 1891 р., — жити і померти як належить людині, з любов'ю та довірою до цього

світу, і не дивитися на нього ні як на марення Творця, ні як на усмішку диявола". Слід додати, що письменник, окрім того, ще так і творив.

У пронизаних тонким ліризмом, сповнених високої майстерності віршах Т. філософські роздуми чергуються з оспівуванням природи, любовною лірикою, що межує із громадськими мотивами. Поетична збірка *"Миті"* пронизана духом бунтарства проти міщанської обмеженості, а в поезіях збірки *"Дарунки"*, написаних у формі сонетів і молитов, переплітаються громадянські та релігійно-філософські мотиви.

Напружена творча діяльність Т. поєднувалася із безпосередньою участю у суспільному житті. У Шантінікетоні, що поблизу Калькутти, Т. відкрив школу, де особисто викладав. У перших соціально-побутових романах Т. *"Піщинка"* ("Чокхер балі", 1902) і *"Крах"* ("Ноукадубі", 1905), у повісті *"Зруйноване гніздо"* ("Ношто нір", 1903) з великою психологічною переконливістю змальований конфлікт між віджилими нормами моралі і новими віяннями, розпад старих форм сімейного життя. Ідеал Т. — шлюб із кохання.

У 1902 р. померла дружина Т., згодом — дочка, батько і 13-літній син. Поетичні збірки *"Пам'ять"* ("Шорон", 1903), а також *"Пором"* ("Кхейя", 1906), *"Дитя"* ("Шішу", 1903) є своєрідним щоденником тих років.

Окрім того, письменник спробував свої сили і як романіст. Особливої слави зажив його роман *"Го́ра"* (1907–1910), у якому йдеться про покоління бенгальської інтелігенції кінця XIX ст., яка прагнула подолати кастові приписи країни, страх перед іноземцями і неприйняття всього чужого. Головний герой роману Го́ра (у пер. з бенг. "біла людина"), член касти брахманів, дізнається, що він син ірландця, врятований під час повстання сипаїв, і що за законами своєї релігії він гірший, аніж недоторканий. Усвідомлення цього приводить його до розуміння справжнього значення любові і терпимості. "Сьогодні я справжній індієць. У мені більше немає протистояння з індусами, мусульманами і християнами. Сьогодні кожна каста в Індії — це моя каста..."

Розуміння справжньої долі своєї країни, до якого приходить герой роману, виражає і чудовий гімн, звернений до Індії, створений Т. у той самий час:

Глянь, о душе моя, — ось жадана земля,
Ось земля споконвічна прочан.
Глянь на Індію ти, на той берег святий,
Де вселюдства шумить океан.

Тут побожно спинись, руки звівши увись,
І людині, як Богу, вклонись, —
Кращим словом пісень, вищим зльотом натхнень,
Слав людину ти завше і скрізь.

(*"Свята земля Індії"*, пер. М. Бажана)

У 1912–1913 рр. Т. відвідав Англію і США, виступав із лекціями про індійську культуру та філософію. За книгу віршів *"Жертовні пісні"* (або *"Гітанджалі"*), перекладену з бенгальської англійською мовою самим письменником і редаговану В.Б. Єйтсом, він отримав Нобелівську премію 1913 р. Відтоді творчість Т. — найвідомішого на Заході представника індійської літератури — стала своєрідним мостом між західною та східною культурами. У наступні роки свого життя Т. багато подорожував Європою, Північною та Південною Америками. У віршованому циклі *"Політ журавлів"* ("Болака", 1914–1916) поет висловив свої роздуми про долі людства, навіяні поїздкою на Захід. Одночасно вийшли друком повість *"Чотири життя"* ("Чотуронго", 1916), головний герой якої — юний полум'яний мрійник Шочіш — шукає правду і внутрішню гармонію, та роман *"Дім і мир"* ("Гхоре-байре", 1915–1916), написаний у формі щоденника, де три основні персонажі розмірковують про буремні роки визвольного руху в Індії на початку XX ст.

У 20-х рр. Т. створив одну із найкращих своїх ліричних збірок *"Східний наспів"* ("Пуробі", 1925), алегоричні драми *"Звільнений потік"* ("Муктодхара", 1922) і *"Червоні олеандри"* ("Роктокоробі", 1924). Згодом вийшли друком романи *"Поема про кінець"* ("Шешер кобіта", 1929), присвячений молоді — "втраченому поколінню" Індії, *"У тенетах життя"* — хроніка індуської сім'ї, повісті *"Дві сестри"* (1933) і *"Квітник"* (1934). Як стверджують провідні бенгальські критики, в останнє десятиліття були написані найкращі вірші Т. Поетичні збірки *"Знову"* ("Пуношчо", 1932), *"Голос лісу"* ("Бонобані", 1931), *"Завершення"* ("Порішеш", 1932), *"Строкате"* ("Бічітріта", 1933), *"Остання октава"* ("Шеш шопток", 1935), *"Листя"* ("Попропут", 1936), *"На краю"* ("Прантік", 1938), *"Народжений удруге"* ("Набоджаток", 1940), *"Флейта"* ("Шонаї", 1940) та ін. вражають розмаїттям тем і настроїв. Тут трапляються вірші веселі і філософські, фривольні і сумні, оповідні і ліричні, іронічні і сентиментальні. У цих збірках домінує дух спогаду, потреба озирнутися на пройдений шлях.

Творчість Т. відіграла вирішальну роль у становленні сучасної бенгальської мови, він збагатив бенгальську поезію новими формами

і віршованими розмірами, заклав основи жанру оповідання і розвинув романний жанр. Він справив вплив на всі літератури Індії. Т. належить кілька тисяч пісень у народному стилі; його вірш *"Душа народу"* ("Джанаганамана", 1911) став національним гімном Індії, а пісня *"Моя золота Бенгалія"* ("Шонар Бангла") — тепер національний гімн Республіки Бангладеш. Значний внесок Т. і в малярство, яким він почав займатися у 1928 р. Дві тисячі рисунків і картин, виконаних здебільшого в умовній манері, значно розширюють уявлення про духовний світ поета.

Т. помер 7 серпня 1941 р. після важкої ниркової хвороби й операції.

Українською мовою твори Т. переклали М. Бажан, В. Мисик, Д. Паламарчук.

Тв.: Укр. пер. — Моя свобода. Слабість — це ганьба // Всесвіт. — 1958. — № 3; [Поезії] // Всесвіт. — 1960. — № 10, 1963. — № 1, 1983. — № 10; Катастрофа. — К., 1960; Поезії. — К., 1962; Оповідання. — К., 1972; З книги "Садівник": [Поезія в прозі] // Всесвіт. — 1978. — № 12; [Вірші] // Передчуття. — К., 1979; Поезії. — К., 1981; Кара: Балада // Всесвіт. — 1987. — № 8; Шана // Всесвіт. — 1987. — № 8; Вибрані твори. — К., 1997; Твори. — К., 1999; [Вірші] // Бажан М. Вибр. твори: У 2 т. — К., 2004. — Т. 2. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 12 т. — Москва, 1961–1965; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1981–1983.

Літ.: Білоцерківець Н. Садівник: Роздуми над спадщиною Р. Тагора // Білоцерківець Н. У контексті епохи. — К., 1990; Гнатюк-Данильчук А.П. Рабиндранат Тагор: Критико-биограф. очерк. — Москва, 1961; Ивбулис В.Я. Лит.-худ. творчество Р. Тагора. — Рига, 1981; Крипалани К. Рабиндранат Тагор. — Москва, 1989; Рабиндранат Тагор. Биобибл. указ. — Москва, 1961; Скляренко М. Рабіндранат Тагор — художник // Всесвіт. — 1987. — № 8; Aslan O. Rabindranath Tagore. — Paris, 1969; Thompson E. Rabindranath Tagore, Poet and Dramatist. — London, 1948.

А. Гнатюк-Данильчук



ТАНІДЗА́КІ ДЗЮНЬІТІ́РО (24.07.1886, Токіо — 30.07. 1965, Яґавара) — японський письменник.

Т.Д., будучи, ймовірно, більш відомим за межами Японії, на батьківщині зажив сумнівної репутації, яка чимось схожа на репутацію Дж.Н.Ґ. Байрона в Англії, до якої додалися підозри у відсутності у його творах інтелектуального змісту. Проте можна згодитися з оцінкою Д. Кіна, яку він висловив у огляді сучасної японської літератури: "Якщо хтось із письменників цього періоду і пройде випробування часом і буде визнаний літератором світового значення, то ним стане Танідзакі". Мало хто із письменників зважувався зануритися у потаємні закутки людської пристрасті та бажань настільки глибоко, і жоден письменник-японець не перейняв так багато із суперечливого тяжіння західних і японських традицій у пошуку синтезу, сповненого найглибшого змісту. У своїх творах, пронизаних турботою про можливість власних збочених задоволень, Т.Д. смакує те, чого уникають або ігнорують інші письменники та читачі. У своїх найкращих творах він відображав не просто роздуми, а щось значно більше, незалежно від того, подобається комусь його відвертість чи ні.

Т.Д. народився у Токіо і виховувався у сім'ї, змученій фінансовими негараздами в основному через батька, невдачливого ділка, котрий у кожному новому починанні зазнавав краху. Мати Т.Д. була дивовижною красунею, для сина вона стала ідеалом японської жіночості, і схиляння перед нею постійно відчувається у його прозі. Самого Т.Д., вдумливого й обдарованого учня, вчитель познайомив із взірцями класики Сходу та Заходу. У 1901 р., коли майбутній письменник закінчив початкову школу, батько вирішив, що йому настав час працювати, щоби забезпечувати сім'ю, проте вчитель умовив його дозволити Т.Д. продовжити навчання у середній школі. Версія цього випадку втілена у першому оповіданні Т.Д., опублікованому у 1903 р. Воно називалося *"Розповідь про весняний бриз та осінній дощ"*.

Т.Д. сам заробляв гроші на оплату навчання, працюючи "сосей", хлопчиком-служкою та репетитором у сім'ї власника ресторану, — цей період залишив у нього гіркі спогади. У 1908 р. він вступив в імператорський університет Токіо, але нехтував навчанням і не звертав уваги на фінансові проблеми сім'ї, вважаючи за краще цілком віддатися літературній праці і здійснювати шокуючі сексуальні експерименти, яким присвячені його ранні твори. Він розпочав публікувати їх у 1909 р., заперечуючи пануючу у той час моду на натуралізм заради особистих бажань, незвичайних персонажів і подій.

Оповідання *"Майстер татуювання"* ("Сісей", 1910), страшна історія художника, поневоленого дівчиною, якій він допоміг перевтілитися, витатуювавши на її спині павука, створила Т.Д. репутацію письменника, котрий має дивну пристрасть до зіпсованого та лиховісного. Це оповідання дало назву першій збірці оповідань Т.Д., що вийшла друком у 1911 р. Прозваний сатаністом, Т. Д. шокував читачів своєю сексуальною енергією, терпимістю до збочень і захистом мазохізму й інших патологій. Подорослішавши, Т.Д. сам соромився творів цього "поганого періоду", багато із них не ввійшли у жодну збірку і не перевидавалися. У 1916 р. він сказав про тогочасний зв'язок між своїм життям і мис-

тецтвом такі слова: "Для мене мистецтво стоїть на першому місці, а життя — на другому. Спочатку я прагнув узгодити своє життя, наскільки це можливо, з моїм мистецтвом або, інакше кажучи, підпорядкувати життя мистецтву. У той час я писав *"Майстра татуювання"*, *"Покинутий"* і *"Дзетаро"*, і це видавалося можливим. Я умудрявся вести своє патологічне життя почуттів у найсуворішому секреті. Коли ж я врешті-решт зрозумів, що між моїм життям і мистецтвом існує прірва, якою не можна знехтувати, я придумав, як можна принаймні скористатися перевагами свого життя. Я забажав присвятити більшу частину свого життя тому, щоби зробити своє мистецтво досконалим".

Поки Т.Д. намагався стерти відмінності між життям і мистецтвом, він зажив у суспільстві вкрай негативної, скандальної слави через ранній безпутній спосіб життя, шокуючий гедонізм і потурання своїм слабкостям, у тому числі загальновідому тиранію стосовно дружини. Проте незважаючи на ці крайнощі та художні недоліки багатьох творів Т.Д. того часу, його ранні спроби залишаються важливим показником його дослідження прихованих спонукальних мотивів людських вчинків, які він виявив у собі і змалював у пізніших шедеврах.

До таких самих крайнощів Т.Д. доходив у своєму ігноруванні політики та злободенних питань культури, не приховуючи своїх пристрастей до всього західного. Він переїхав у Йокогаму, щоби спостерігати за створеною там великою общиною іноземців, одягався у коричневі костюми, грав на гітарі, їв печену індичку та пироги з нирками і, здавалося, геть позбувся будь-яких слідів японських звичок і минулого. Як зізнавався сам письменник, "будучи сучасним японцем, я виявив у собі жагучі бажання, які було неможливо вдовольнити, поки я перебував у традиційному японському середовищі. На мій жаль, у нинішній Японії, моїй батьківщині, я не міг знайти нічого, що відповідало би моїй спразі краси".

Межовим пунктом у його долі став жахливий землетрус 1923 р., що спустошив Токіо. Т.Д., котрий у цей час перебував поза містом, сприйняв цю звістку з якоюсь дикою, збоченою радістю. Пізніше він згадував, як він тоді подумав: "Тепер Токіо нарешті стане пристойним місцем!" Письменник сподівався, що місто буде перебудоване у більш сучасному, західному стилі, який відповідав його смакам, що західні звичаї нарешті витіснять японські. Тимчасово замешкавши у провінції Кансай поблизу Кіото, у серці традиційної Японії, Т.Д. несподівано почав переоцінювати свій потяг до Заходу та заперечення японського устрою. У цій місцевості він прожив наступні двадцять років, і враження від нового відкриття японської минувшини та звичаїв відобразилися у його зрілих творах через більш складне поєднання взаємовпливу та взаємопроникнення минулого та сучасних ідей і тривог.

Видатні твори Т.Д. створювались у прагненні ввібрати і виразити захоплення японською культурою і власним минулим. В оповіданні *"Дехто віддає перевагу кропиві"* (1929), яке багато критиків вважають його найкращим твором, змальований герой, схожий на самого автора, захоплення котрого Заходом потроху поступається місцем вічним цінностям, які він засвоїв ще у дитинстві. Занурення Т.Д. у цей світ, імовірно, найповніше відображено у романі *"Сестри Макіока"* (1948). Цей роман, написаний під час Другої світової війни, спочатку був заборонений, оскільки аж ніяк не сприяв зростанню патріотичних настроїв у суспільстві. Замість того, щоби уславлювати японську армію та героїчні традиції самураїв, Т.Д. запропонував детальний і точний опис звичайнісінького довоєнного життя і спроб традиційної японської сім'ї одружити хоча б одну із трьох дочок. Ці люди дотримуються звичних цінностей, незважаючи на лавину змін, що насуваються із Заходу, і це надає роману відтінок ностальгійної туги за втраченим світом. Т.Д. знаходив цей світ у ряді історичних романів, що ґрунтуються на подіях минулого Японії, в роздумах про своє дитинство й у двох окремих перелицюваннях класичного твору Мурасакі Сікібу "Легенда про Ґендзі" ("Ґендзі-моноґатарі").

Т.Д. продовжував писати аж до смерті, переосмислюючи своє захоплення сексуальними темами та підсвідомістю у таких романах, як *"Ключ"* (1957), *"Міст снів"* (1959) і *"Щоденник одного шаленця"* (1962). Ці романи свідчать про те, що Т.Д. продовжував занурюватися у глибини непевних людських бажань і наслань у пошуках ідеалу краси та його підтверджень. Вважаючи, що найбільший вплив на нього справили Мурасакі Сікібу, Е.А. По й О. Вайлд, Т.Д. запропонував світові дивовижний сплав особливостей творчості всіх трьох письменників, поєднуючи вишуканість японських традицій із похмурими гротесками По та манерним естетством Вайлда. Як і Вайлд, Т.Д. постійно утверджував владу своєї творчої уяви як альтернативу світу, байдужому до краси й істини, чи світу, що намагається знищити їх.

Тв.: *Рос. пер.* — Мать Сигэмото: Повести, рассказы, эссе. — Москва, 1984; Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1986; Мать Сигэмото.— Москва, 1986; Мелкий снег. — Москва, 2001; Любовь глупца. — Москва, 2001; Снежный пейзаж. — Москва, 2002; Похвала тени. — С.-Петербург, 2003; Ключ. — Москва, 2005.

Д. Берт



ТА́ССО, Торквато (Tasso, Torquato — 11.03.1544, Сорренто — 25.04.1595, Рим) — італійський поет.

Син поета Бернардо Тассо, Торквато певною мірою успадкував родинну традицію. Втім, попри це, він також здобув юридичну освіту, студіював в університетах Падуї та Болоньї. У Венеції написав першу рицарську поему *"Ринальдо"* (1561) і вчений трактат *"Розмірковування про епічну поезію"*, в якому обґрунтував близькість епічної поезії і сучасного йому рицарського роману, доводячи необхідність упорядкування сюжету і композиції останнього. У 1565 р. Т. оселився у Феррарі, служив кардиналові Л. Д'Есте, згодом — герцогові Альфонсові II. Світ придворного життя припав Т. до душі, до того ж, поет швидко здобув визнання в аристократичному середовищі. У 1572 р. його пасторальна драма *"Амінта"*, яку поставив придворний театр, викликала фурор.

У 1575 р. поет розпочав роботу над своїм найзначнішим твором — поемою *"Визволений Єрусалим"*; він встиг завершити її до того, як його спіткала нервова хвороба, яка вряди-годи призводила до нападів божевілля. Т. знемагав від жаху перед інквізицією і загробними стражданнями. Цей жах був природним як на той час, коли в Італії була дуже сильною контрреформація, а спалення єретиків ставало звичайною справою. Вразливий, обдарований багатою уявою, поет катував себе передчуттями та каяттям і "стосовно себе був ще жорстокішим інквізитором, ніж святий трибунал" (Де Санктіс). У 1579 р. після сутички з герцогом Д'Есте Т. на 7 років потрапив до шпиталю св. Анни, який фактично став для нього в'язницею. У 1586 р., звільнившись із ув'язнення, Т. залишив Феррару. Останні роки провів у Римі, де ним опікувався Папа Климент VIII. Було навіть вирішено коронувати поета лавровим вінцем на Капітолії — так само, як два століття тому коронували Ф. Петрарку. Проте Т. не дожив до щасливого дня свого тріумфу. В пізній період творчості він створив другу редакцію *"Визволеного Єрусалима"*, вилучивши з поеми всі епізоди, пов'язані з коханням. Ця редакція не набула визнання, потай від автора було відновлено першу редакцію поеми, і слава її дійшла до наших днів. До літературної спадщини Т. входять іще католицька за духом поема *"Сотворенний світ"* (1594), майже 30 філософських і значна кількість ліричних віршів.

У пасторальній драмі *"Амінта"* ("Aminta") органічно поєднуються міфологія і пастораль, а її головним героєм є пастух Амінта, котрий належить до своєрідної пастушої "еліти", бо він — божественного походження. Його батько, Сільван, був сином бога лісів Пана. Амінта покохав Сільвію, німфу з почту богині полювання Діани. Цнотлива Сільвія зневажила коханням Амінти, але це не похитнуло його почуття. Якось Амінта почув гірку звістку про те, що Сільвія загинула, роздерта хижаками (ця звістка згодом виявилася неправдивою). У відчаї Амінта кинувся з високої скелі, але доля виявилася прихильною до бідного закоханого — він упав на колючий чагарник, який боляче подряпав його, проте пом'якшив падіння. До місця трагічної пригоди збіглися всі мешканці селища, примчала й німфа Сільвія. У цю мить в її серці прокинулося кохання до Амінти. Драма Т. звеличує гармонію людини та природи, його поетичні монологи зворушують тонким ліризмом.

Найбільший твір Т. — поема *"Визволений Єрусалим"* ("La Gerusalemme Liberata"), у якій поєдналися традиції героїчного епосу та рицарського роману; від героїчного епосу бере початок лінія протистояння поганства та християнства, Сходу і Заходу. У композиції помітні зародкові елементи класицизму, виділена головна фабульна лінія — історія облоги Єрусалима хрестоносцями, а поет лише доточує до неї авантюрні епізоди, серед яких, втім, панує певний порядок. Центральною постаттю є ватажок хрестоносців Ґотфрід Бульйонський, історична особистість, яку Т. у своїй поемі надміру ідеалізує: Ґотфрід у нього — мудрий, безстрашний у бою полководець, справжній лицар честі. В кінці поеми поет змальовує його у мить переможного тріумфу. Ґотфрід завдає нищівного удару ворогам, з презирством відкидає багаті дари, запропоновані одним із сарацинів, кажучи, що прийшов у Палестину заради віри Христової, а не золота.

Своєрідною "групою підтримки" хрестоносців і Ґотфріда Бульйонського є небесні ангели на чолі з архангелом Гавриїлом; натомість сарацини шукають підтримки у злих духів пекла і поганських чаклунів. Боротьба поганського та християнського елементів помітна і в епізодах любовного характеру.

Серед хрестоносців вирізняється героїчна постать Ринальдо, наділена рисами епічного героя. Крім того, саме в цьому образі яскраво виявляються ознаки конечної для епохи, в яку жив Т., кон'юнктурної тенденції: Ринальдо — легендарний засновник феррарської династії Д'Есте (як Руджеро у "Шаленому Роланді" Л. Аріосто). Безстрашний Ринальдо потрапляє у полон до чаклунки Арміди, яка забирає його до свого зачарованого саду на острові, загубленому в океані (Канарські острови). Образ Арміди є втіленням вроди і жіночих чарів, навіть кокетство та егоїзм не роблять її менш привабливою. Арміда

і в обіймах Ринальдо не перестає дивитися у люстерко, милуючись своєю красою. Але друзі рицаря привозять йому чарівне адамантове дзеркало, у якому відбивається не обличчя, а душа людини; приголомшений Ринальдо покидає Арміду і мчить до обложеного Єрусалима, де його хоробрість і тверда рука будуть якраз до речі. Покинута Арміда спочатку наміряється помститися Ринальдо, вона також приєднується до бою і спрямовує в колишнього коханця чарівну стрілу, хоча, здається, лише для того, щоб одразу ж покаятися у своєму вчинку і благати Бога, аби пущена нею стріла не влучила в ціль. Зрештою, наприкінці поеми Ринальдо й Арміда помиряться, чарівниця відмовиться від своїх колишніх звичаїв, прийме християнську віру, що уможливить її шлюб з Ринальдо. Любовні перемоги героїв поеми завжди обертаються на користь християнства.

Дуже поетичним є образ Танкреда, не стільки епічного, скільки ліричного героя. Якось біля струмка під час перепочинку між битвами Танкред зустрів сарацинську принцесу Клорінду, і в його душі спалахнуло кохання. Але Клорінда залишалася невблаганною, оскільки була відважною войовницею і не визнавала шлюбних пут. Невдовзі Танкред зустрівся з Клоріндою у затятому двобої, вона була закута в крицю, тому він не впізнав її. Двобій закінчився трагічно. Танкред смертельно поранив Клорінду, а вона, помираючи, благала охрестити її, аби вони могли знову зустрітися на небесах. Танкред після загибелі Клорінди довго сумував, але, врешті-решт, у його житті з'явилася інша родовита сарацинка і войовниця Ермінія. Жіночі образи у Т. дуже різні: на відміну від самозакоханої Арміди і незламної Клорінди, Ермінія — сама скромність і ніжність. Охоплена нерозділеним коханням до Танкреда, вона залишає бойовище і знаходить притулок у пастухів, де на самоті, серед лісів та лук, мріє про коханого рицаря. Одного разу Ермінія бачить Танкреда пораненим, вона бере меч, але тільки для того, щоби відтяти свої пишні коси і перев'язати Танкредові рани (цей момент зображений на знаменитій картині Н. Пуссена). Далі виникає характерна для рицарського роману сюжетна ситуація: дама зцілює тіло рицаря, але завдає йому сердечної рани. Цього разу Танкред не залишається байдужим до прекрасної Ермінії.

Стиль розповіді у поемі *"Визволений Єрусалим"* загалом тяжіє до епічного, але в авантюрних епізодах набуває елегійного та патетичного забарвлення. Крім того, прикметними рисами стилю Т. є постійна ліричність і майже цілковитий брак гумору, на відміну від стилю Аріосто. В поемі чергуються героїчні, авантюрні та пасторальні епізоди, історія поєднується з фантастикою вигаданого напівчарівного рицарського світу з його урочим лісом, дивовижними садами, летючими колісницями, чаклунськими дзеркалами і магічними стрілами. У стилі пізнього Ренесансу з'являються елементи класицизму й ознаки бароко, які створюють неповторне розмаїття в стилі поеми Т., яка, як і поеми Л. Пульчі та Л. Аріосто, написана октавою.

Успіх поеми *"Визволений Єрусалим"* був великим і тривалим, імена героїв Т. стали прозивними. Живописці створили чимало картин за сюжетами *"Визволеного Єрусалима"*. Окремо треба відзначити роботи французького художника Н. Пуссена, який багато років жив у Римі. Найвідомішими його картинами на сюжет поеми є "Ринальдо й Арміда" (1627) і "Танкред і Ермінія" (1630-ті рр.). Не менш популярними є сюжети *"Визволеного Єрусалима"* і в музиці. Варто згадати бодай про опери, написані за твором Т. французьким композитором Ж. Б. Люллі ("Арміда", 1686), німецьким композитором К. В. Глюком ("Арміда", 1777), Д. Россіні ("Танкред", 1813). Епізод з *"Визволеного Єрусалима"* придався для лібрето опери Дж. Верді "Ломбардці у першому хрестовому поході" (1843), сюжетом якої стала історія кохання християнки Джизельди до молодого турка Оронта, котрий заради неї перейшов у християнство і загинув у лавах хрестоносців.

У творчості Т., у його *"Визволеному Єрусалимі"*, діалогах, ліриці з'являються скорботні мотиви; трагізм особистої долі поета і печаль у його творах дають підстави говорити про його приналежність до т. зв. "трагічного Відродження" (Ю. Віппер). Сама постать поета стала підставою для виникнення в літературі легенд про Т., які приписували йому божевільне кохання, породжене пристрастю до Елеонори Д'Есте, сестри правителя Феррари. З образом Т.-в'язня пов'язана концепція одвічної ворожнечі між володарем і поетом та прокляття долі, яке неодмінно загрожує поетичному генієві. Т. став протагоністом поеми Й.В. Ґете "Торквато Тассо" (1789), про нього писали Дж. Н. Ґ. Байрон у поемі "Скарга Тассо" (1817) та Дж. Леопарді у діалозі "Тассо і його демон" (1826). Ф. Ліст присвятив йому свою симфонічну поему "Тассо" (1849).

Українською мовою деякі твори Т. перекладали М. Орест, О. Мокровольський і Д. Павличко.

Тв.: Укр. пер. — З "Визволеного Єрусалима" // Тисячоліття. — К., 1995. *Рос. пер.* — Освобожденный Иерусалим: В 2 т. — С.-Петербург, 1900; Фрагменты из драмы "Аминта" и поэмы "Освобожденный Иерусалим" // Хрестоматия по зар. л.-ре. Эпоха Возрождения. — Москва, 1959. — Т. 1; [Аминта: Отрывок. Освобождённый Иерусалим: Отрывок. Стихи] // Европ. поэты Возрождения. — Москва, 1974;

[Сонеты] // Зап.-евр. сонет XIII–XVII вв. — Москва, 1988.

Літ.: Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итал. л.-ра зрелого и позднего Возрождения. — Москва, 1988; Горохова Р.М. Образ Тассо в русс. романт. л.-ре // От романтизма к реализму. — Ленинград, 1978; Де Санктис Ф. История итал. л.-ры. — Москва, 1964. — Т. 2; Елина Н.Г. Поэма Торквато Тассо "Освобожденный Иерусалим" и контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформации. — Ленинград, 1981; Каневский Л. Венок лавровый — знак страдания // Смена. — 1997. — № 12; Brand Ch.P. Torquato Tasso. — London, 1965; Getto G. Nel mondo della "Gerusalemme". — Firenze, 1968; Natali G. Torquato Tasso. — Firenze, 1958.

І. Полуяхтова



ТВЕН, МАРК (Twain, Mark, автонім: Клеменс, Семюел Ленґхорн — 30.11.1835, Флорида, штат Міссурі — 21.04. 1910, Реддінґ, шт. Коннектикут) — американський письменник.

Народився у штаті Міссурі, де його батько Джон Маршал Клеменс, вірґінець із суворою і незалежною вдачею, упродовж кількох років тримав крамничку. Мати майбутнього письменника, рудокоса красуня Джейн Лемптон Клеменс, родом із Кентуккі, була жінкою виняткової доброти і душевної стійкості. Т. успадкував від неї не лише колір волосся, а й надзвичайну емоційну чутливість і вражаюче почуття гумору. Мати була його кумиром.

Попоїздивши Америкою у пошуках щастя, спробувавши себе — вкотре невдало! — у торгівлі, Клеменс-батько зі своєю багатолюдною сім'єю зупинився у Ганнібалі, де виконував обов'язки мирового судді. Містечко на березі річки було справжнім раєм для дітлахів, проте й тут сподівання старшого Клеменса на успіх знову не виправдалися. Він помер, залишивши сім'ю в злиднях. Семові на той час було дванадцять років. Його віддали учнем до друкарні, де працював складачем старший брат.

А. Лінкольн недарма називав друкарні "коледжами для бідних підлітків". Сем отримав можливість багато, хоч і безсистемно, читати. Якось до рук йому потрапила брошурка про Жанну Д'Арк. Історія французької героїні захопила підлітка. Згодом Т. побачить у цьому випадку перст долі. Як і Орлеанська діва, хлопець чув "голос" і, скоряючись йому, почав писати.

Опанувавши ремесло, Т. мандрував просторами штату, адже добрі складачі потрібні скрізь. Географія його мандрів розширювалася: Сент-Луїс, Нью-Йорк, Філадельфія, Цинциннаті, Новий Орлеан... З Нью-Йорка майбутній письменник повідомляв сестрі, що просиджує вечори у бібліотеці друкарів, старанно конспектуючи діалоги Вольтера. У 18 років він уже знав Ч. Діккенса, В. М. Теккерея, В. Скотта, Дізраелі, Е. По. Найвище серед класиків він цінував В. Шекспіра, трагедії якого захопили його ще в дитинстві, та М. де Сервантеса. І хай нікого не дивує, що улюбленим героєм природженого гумориста став Дон Кіхот. У цьому парадоксі — глибокий сенс: з плином часу Т. дедалі більше скидатиметься на Рицаря Сумного Образу.

Т. було трохи за двадцять, коли він став працювати помічником лоцмана, а потім і самостійно водити кораблі по Міссісіпі. Збулася мрія дитинства, юнакові здавалося, що він знайшов своє покликання. Т. навіть покинув журналістику, хоча до того раз по раз надсилав до редакцій газет і журналів свої ще доволі глевкуваті, неоковирні гуморески та скетчі. Але Громадянська війна, яка спалахнула саме у той час, поклала край його судноплавній кар'єрі.

Два тижні Т. пробув у загоні конфедератів, навіть отримав звання лейтенанта. Але потім загін розпався, і молодий Клеменс скористався цієї нагодою для дезертирства. Він шкодував про те поривання, що штовхнуло його до лав захисників рабства. Піддавшись на умовляння брата-юніоніста, який отримав високу урядову посаду в Неваді, Т. у липні 1861 р. вирушив на Далекий Захід, охоплений "срібною лихоманкою". Про свою подорож та наступні події Т. розкаже через десять років у книзі подорожніх нарисів *"Порожнем"* ("Roughing It", 1872).

Надія стати мільйонером привела юнака на копальні. Він був одним із тих двохсот тисяч здорових і міцних чоловіків, які, ставши бранцями золотих міражів, довбали каменисту землю і здебільшого гинули тут від кулі або ножа, а то й просто помирали чи дочасно старілися, не витримавши гіркоти сподівань, що виявилися марними.

Так і не знайшовши на Заході золота, Клеменс натомість знайшов себе як письменник. Другим днем його народження стало 3 лютого 1863 р., коли у невадській "Ентерпрайз" з'явилося перше оповідання, підписане псевдонімом "Mark Twain" (тобто "мірка два" — лоцманський термін, що означав рівень води, достатній для проходу корабля). Обравши такий псевдонім, Клеменс намагався зберегти пам'ять про найліпшу, як на той час, пору свого життя. Але не мине й двох років журналістської роботи Т. у Вірґінії-сіті, а потім у Сан-Франціско, як про нього почнуть говорити усі — як про "буйного гумориста тихоокеанських схилів".

Життя зводило Т. з різними людьми — матросами та лісорубами, золотошукачами та фермерами-переселенцями, газетярами та пись-

менниками, і кожна така зустріч збагачувала літератора-початківця. У Сан-Франціско він потрапив до сприятливого літературного середовища (у газеті "Каліфорнієн" працювали Ф. Б. Гарт, з яким Т. невдовзі потоваришував, та А. Бірс). Спілкування сприяло становленню літературних смаків, розширенню загальнокультурних знань. Т. багато працював над технікою, стилем, домагаючись дохідливості та простоти, наполегливо опановуючи мистецтво усної розповіді. Необхідність заробляти на прожиток змусила його читати гуморески перед публікою. Після закінчення Громадянської війни гумористичні анекдоти, пародії стали вельми популярними по всіх усюдах. "Лекції" Т. викликали фурор. Америка тоді ще могла сміятися. Вона ще була достатньо вільною і щасливою для цього. Головним джерелом сюжетів, характерів, ситуацій, образів, мовних форм були для Т. життя американських злидарів, серед яких він виріс, і народний американський гумор.

Покинувши Сан-Франціско заради Нью-Йорка, Т. поринув у життя великого міста. У травні 1867 р. з'явилася перша книга Т. — *"Знаменита жаба-стрибуха з Калавераса"* ("The Celebrated Jumping Frog of Calaveras Country and Other Stories"), до якої увійшли переважно оповідання про Далекий Захід. Гумористичну історію про жабу-стрибуху Т. почув на золотих копальнях Каліфорнії, де він побував у 1865 р. В інтерпретації Т. цей мандрівний сюжет перетворився на оповідання, яке "слухали із захватом, наче якусь легенду Гомера чи північну сагу".

Разом із фольклором Заходу в літературу Америки вривалося неприкрашене життя піонерів "фронтіру", тобто прикордонних територій. У цьому дивному і жорстокому світі, де вбивство трактувалося як комічний сюжет, все було гротескним. Тому-то й ранній гумор Т. був "жорстоким, диким і неприборканим" (Б. Де Вото). На той час навряд чи хто розумів, що цей здібний гуморист був покликаний зробити перебудову в американській літературі, що саме йому, майстрові комічного, доведеться поховати романтизм і відкрити справжню американську дійсність для її художників.

Пізнавши радість першого великого успіху, Т. вирушив у подорож до Європи та Палестини на кораблі "Квакер-сіті". Листи та кореспонденції до нью-йоркської та каліфорнійської газет стали основою книги *"Простаки за кордоном"* ("Innocents Abroad"), що стала тріумфом письменника.

Чари цієї насмішкуватої та задерикуватої книги закорінені у вільному мисленні, носієм якого є темпераментний і щирий оповідач. Цей "американський" Адам переконаний у тому, що Європа — це вчорашній день людства, а майбутнє належить Новому Світові. Американців тішило те, що цей простий хлопець з берегів Міссісіпі розповідає про свою подорож без улесливого плазування перед Європою. Їм подобалося, що, на противагу "закам'янілій і непорушній" культурі Старого Світу, він апологетизує діяльну й енергійну американську цивілізацію. Відтак "янкі" ладні були "проковтнути" навіть його докори в обмеженості та невігластві, самовдоволеності і святенництві, адже вони походили від "свого".

Т. жив ідеями своєї країни і свого часу. Як і багато його співвітчизників, він був переконаний у тому, що Америку чекає велике майбутнє. У ранній творчості Т. майже немає викривального пафосу. Оповідання того періоду нагадують курйозні анекдоти, які письменник, гротескно перебільшивши, вихопив із життя. Т. подає дійсність через сприйняття "простака", людини безпосередньої, простодушної. А комічний ефект виникає внаслідок зіштовхування наївної логіки "простака" з логікою реальних життєвих обставин.

Проте за маскою "простака" ховався здоровий глузд, і тому з плином часу він стає небезпечною постаттю. Виступаючи то в ролі невдахи-претендента на посаду губернатора (*"Як мене обирали губернатором"* — "Running for a Governor", 1870), то бідного китайця, який зазнає жорстоких утисків "у країні свободи" (*"Друг Ґолдсміта знову на чужині"* — "Goldsmith's Friend Abroad Again", 1870), то сором'язливого і довірливого працівника буйної американської преси (*"Журналістика в Теннесі"* — "Journalism in Tennessee", 1869), "простак", користуючись привілеєм блазнів і юродивих, вибовкував гіркі істини про вітчизняні порядки. Маска "простака" допомагала Т. показувати алогізм, неприродність американських звичаїв та інституцій. У підтексті його гумористичних оповідань вже снується "незрівнянна свіфтівська ненависть". Її немає хіба що у книзі *"Порожнем"*, цій "історії Далекого Заходу", яка за емоційним забарвленням близька до *"Простаків за кордоном"*. Ця книга, хоч і написана очевидцем "шаленства цілої нації", викликаного "срібною лихоманкою" у Неваді, іскриться юним безтурботним гумором, незважаючи на свій гротескний стиль.

Гучний успіх *"Простаків за кордоном"* відчинив перед Т.-журналістом двері у велику літературу. "Літературними Афінами" тієї пори у США вважався Бостон. Бостонці, які схилялися перед "безсмертними" Ґ. Лонґфелло, Р.В. Емерсоном, Р. Холмсом, сприйняли Т. вельми стримано, іронічно зневажали його за "вульгаризм", "примітивізм", хоча більшість співвітчизників сприйняли його твори із захватом.

У 1870 р. Т. одружився з Олівією Ленґдон, донькою вугільного магната із Баффало. Нове соціальне середовище нав'язувало свій спосіб життя, цей диктат обтяжував письменника. Т. Драйзер у статті "Два Марка Твени" пише: "Цей простий, безпосередній, геніальний хлопчина з річкової пристані, із селища рудокопів, а потім із західноамериканської газети розгубився і деякий час був цілковито приголомшений, опинившись у тому зухвалому, наполегливому, владному, сповненому умовностей, світі, до якого він нерозважно долучився". Не лише Драйзер побачив у шлюбі Т. джерело компромісу і навіть капітуляції письменника перед суспільною думкою, перед цією бундючною святенницею — "місіс Ґренді".

Утім, розгубленість Т. не варто перебільшувати: він усвідомлював, куди потрапив і чого позбувся. Гартфорд, штат Коннектикут, де Т. із сім'єю оселився у 1871 р., був не лише багатим і затишним містечком, а й жив інтенсивним інтелектуальним життям. Там було багато літературних клубів. Душею одного з них була Г. Бічер-Стоу. Т. організував у себе вдома Ранковий клуб для молоді. За 17 років у нього побувала сила-силенна американських і закордонних "зірок" (зокрема, спогади про свої відвідини "великого, богоподібного Клеменса" залишив молодий Дж.Р. Кіплінґ). У середині 80-х рр. Т. заснував Браунінґівське товариство. "Браунінґівські вечори" прославили його як тонкого поціновувача поезії. Зрештою, Гартфорд був доброю літературною школою і для самого Т.

Т. отримав можливість задовольнити напружений інтерес до Г. Спенсера та Ч. Дарвіна, який виникнув у письменника після подорожі до Європи. Він глибоко ознайомився з філософією Просвітництва, переймався ідеями про поступальний характер прогресу. Частіше від інших бував у нього В. Дін Ховеллс, відомий бостонський письменник. Він одразу помітив геній Т. і заохочував його творчість упродовж сорока років їхньої щирої дружби.

У Гартфорді Т. отримав ще одного друга на все життя. Ним став освічений пастор, історик і літератор Дж.Г. Твічел. Розумний співрозмовник, жартівник, невтомний мандрівник, він супроводжуватиме Т. у його численних турне Америкою та Європою. Саме йому Т. вперше прочитає своє раблезіанське оповідання *"1601"*, від якого родичі Т. будуть відхрещуватися навіть після смерті письменника, стверджуючи, що це еротичне оповідання "не може належати делікатному Твенові". Проте саме "делікатності" Т. завше бракувало, і, відчуваючи це, він доручив відредагувати деякі рукописи коханій дружині, освіченість і витонченість якої високо цінував, та Ховеллсу, якого вважав прекрасним стилістом. Проте це стосується лише "дитячих" книг. Поза тим, причетність дружини і близьких друзів до літературної творчості Т. полягала у тому, що вони були його першими слухачами. Звичка перевіряти написане на слух склалася у Т. давно, і він їй ніколи не зраджував.

Сусідом Т. у Гартфорді був доволі безбарвний письменник Ч. Ворнер, проте Т. наважився написати у співавторстві з ним роман *"Позолочений вік"* ("The Gilded Age", 1874). Мляві розділи Ворнера погано поєднуються з твенівськими, у яких вперше проступає свіфтівський сарказм. Сповнившись огиди до нового фінансового капіталізму, до магнатів-хижаків, корупції в політиці та соціального шахрайства, які у Гартфорді він міг спостерігати зблизька, Т. запровадив термін "позолочений вік", що всебічно характеризував епоху, "коли президенти, генерали, проповідники стали ділками і вся енергія американців зосередилася лише в одній сфері, визнаній вартою уваги, — у сфері бізнесу" (В. Вік Брукс).

Т.-журналіст протягом семи місяців прискіпливо вивчав темні махінації конгресменів. Герой роману сенатор Ділуорті є своєрідним еталоном шахрайства і нахабності. Він пробрався до влади за допомогою шантажу й обману. Діючи під машкарою "джентльмена", "християнина", "патріота", він тримається на плаву і процвітає за будь-яких обставин.

У *"Позолоченому віці"* створений гротескний образ полковника Селлерса. Це достеменне втілення примхливої "американської мрії" ще довго залишатиметься у галереї персонажів Т., згодом письменник зробить його героєм своєї п'єси. Селлерс — трагікомічна постать. "Його патетична й добра душа" паралізована очікуванням щасливого шансу. Він складає плани несподіваного казкового збагачення своїх близьких та друзів і ладен кожного зробити заможним. Проте золотий дощ щоразу обминає Селлерса, а він продовжує невтомно розвивати нові грандіозні фантасмагоричні проекти. Полковник Селлерс — американський національний тип. Т. не вигадав його, а спостерігав впритул, навіть у власній родині. Селлерс одночасно нагадує його дядька з материнського боку і рідного брата. Т. переконався у тому, що американський народ заражений вірусом мрії про багатство, у кожному американцеві сидить Селлерс. Якщо згадати про власні плани Т. стосовно нової друкарської машинки, розробку якої він фінансував, замалим не збанкрутувавши у 1893 р., то ми зрозуміємо, що письменник мав рацію.

У *"Позолоченому віці"*, де можна віднайти чимало автобіографічних образів та деталей, пов'язаних з дитинством письменника, вперше

пролунали ностальгійні нотки, що стануть особливо характерними для зрілого Т. З ностальгії за втраченим дитинством, з примарного смутку за радісним "ранком" власного життя, що збіглося з "ранком" Америки, народилася книга, яку сам Т. означить як "гімн у прозі" — *"Пригоди Тома Сойєра"* ("The Adventures of Tom Sawyer", 1876). Т. вважав, що пише книгу для дорослих, але перший її читач — Ховеллс — переконав його в тому, що книга матиме нечуваний успіх серед підлітків.

Дитяча література тогочасної Америки була "до нудоти пристойною", бо перебувала в полоні дидактично-благочестивої сентиментальної традиції, яку Т. блискуче висміяв у пародіях на книжки для недільних шкіл: *"Оповіданні про поганого хлопчика"* ("The Story of the Bad Boy", 1865) і *"Оповіданні про хорошого хлопчика"* ("The Story of the Good Boy", 1870) — своєрідних прологах до *"Тома Сойєра"*. *"Пригоди Тома Сойєра"* — одна із найсвітліших книг у світовій літературі (А. Старцев). Радість випромінюють її головні герої, а передусім Том. Основу його характеру складають невичерпна енергія, непогамовна життєрадісність, жвавий інтерес до життя. Цей непосидючий, веселий хлопчина має чудовий дар оживляти все навколо себе. Завдяки цьому увесь світ спалахує сонячними барвами і наливається відчуттям радості буття. Том уміє отримати втіху з усього, навіть із видаленого зуба або чергового покарання — доручення пофарбувати паркан. Трудову повинність він перетворює на святкову вакханалію.

На противагу світові дітей, наповненому фантазією та грою, Т. показав у книзі нудний, бундючний і жорстокий світ дорослих. І в "дитячій" книзі Т. звертається до однієї з головних своїх тем — протиставлення "єства" життя, сповненого буяння і витівок, мертвому світові, системі штучних упереджень. Т. застосував у романі прийом "подвійного бачення": світ дорослих по-різному сприймається дітьми й автором-оповідачем.

Озираючись на своє дитинство, вкрите серпанком ідеалізації, Т. розгледів у "мирній", "патріархальній" Америці 40-х рр., за якою тужили серця його співвітчизників, замордованих скаженим ритмом життя великих міст, втомлених гонитвою за міражами успіху, щось таке, про що вони забули або чого не помітили. Сент-Пітерсберґ (Ганнібал часів дитинства письменника) постає перед нами маленьким, затхлим містечком, його монотонне життя нагадує застояне болото. І звичаї, які панують тут, аж ніяк не видаються авторові гуманними, дорослі постійно чинять насильство над дітьми. Те, що цінують (або вдають, що цінують) дорослі: всі ці церковні служби та промови, шкільні порядки, — викликають у дітей нудьгу, огиду і спротив. Проте діти не судять і не викривають батьків та вчителів, не звинувачують "дорослий світ". Це відбувається опосередковано, коли в своїх іграх вони починають наслідувати, відтворюючи ситуації "дорослого" життя, або коли наївно витлумачують окремі вчинки і "таємниці" старших. Саме тут і виявляється комічний ефект, бо "забави" і "таємниці" дорослих, поставши в такому оголеному вигляді, видаються безглуздими. "Ігри" дорослих в релігію, в добропорядність безмежно лицемірні та нудні. Життя в них менше, ніж у здохлому пацюкові, який усе ж таки може перетворитися на предмет розваги, якщо до його хвоста прив'язати шворку й крутити над головою.

"Понурій доброчесності недільних шкіл і пишномовній романтиці дитячих пригодницьких книг письменник-демократ протиставив високе живе поняття людяності, показавши, що джерелом гуманних почуттів є не проповідь священика і не різка шкільного вчителя, а природні поривання незіпсованого і нерозбещеного людського серця" (А. Ромм).

Щойно закінчивши *"Тома Сойєра"*, Т. розпочав роботу над історичною книгою про англійське Середньовіччя *"Принц і жебрак"* ("The Prince and the Pauper", 1882), але отримав замовлення знову написати про подорож до Європи. Потребуючи грошей, Т. прийняв пропозицію і вирушив з родиною до Німеччини. Майже два роки він мандруватиме Німеччиною, Швейцарією, Італією, Францією та Англією. Про свою подорож він розкаже у книзі *"Пішки по Європі"* (1880).

Повернувшись додому, Т. знову звернувся до казкового сюжету про хлопця-простолюдина Тома Кенті, "принца нужди", який успішно впорався з роллю короля, що несподівано випала на його долю у той час, як принц Едвард опиняється у "Дворі покидьків", знемагаючи від голоду і страждань, які, врешті, спонукають його до гіркого висновку: "Ліпше було б мені осліпнути, ніж бачити це жахіття!"

Незвичайна історія двійників, які випадково помінялися ролями напередодні смерті короля Генріха VIII, має умовний характер. Зважаючи на цю умовність, Т. не дуже переймається історичною достовірністю того, про що він пише. Середньовічна Англія постає перед очима читача як ієрархічне суспільство, у якому головну роль відіграє не сутність людини, а те, чи вона належить до світу панів або рабів, є королем чи підданим, "принцом" чи "жебраком". У форму дитячої казки Т. одягає заповітну думку, успадковану ним від просвітників: люди не народжуються королями чи жебраками, вони ними стають.

"Принц і жебрак" — захопливий і найбільш динамічний роман Т. Стрімко чергуються сцени палацового побуту та світу, прихованого за позолоченим фасадом тюдорівської Англії. Їхня контрастність підкреслює думку про розшарування суспільства. У *"Томі Сойєрі"*, поглянувши очима дитини на життя американського провінційного містечка, Т. відкрив сповнений поезії та краси світ хлоп'ячої мрії. У *"Принці і жебракові"* тезко Сойєра Том Кенті і його високородний двійник відкривають у середньовічній Англії два світи. Прірва між ними, на думку Т., і становить трагічну основу європейської історії.

"Принц і жебрак" став важливим етапом в еволюції світогляду письменника. Навесні 1882 р., одразу ж після виходу *"Принца і жебрака"* у світ, Т. подався у подорож по Міссісіпі, відвідав рідний Ганнібал та інші пам'ятні з юності місця. За щасливим збігом обставин, капітаном корабля, на якому плив письменник, виявився Біксбі, котрий колись навчав Т. лоцманської справи. Т. вирушив у мандри не заради відпочинку, хоча й заслуговував на нього, а за новим матеріалом для творчості. Річ у тім, що протягом кількох останніх років письменник паралельно працював над новим романом, продовженням *"Тома Сойєра"*, і великою книгою про "річковий" період своєї біографії. Чотирнадцять розділів книги спогадів він опублікував у журналі "Атлантік" ще 1875 р. під загальною назвою *"Колишні часи на Міссісіпі"*.

Ця подорож допомогла Т. з розрізнених вражень молодості створити цілісну картину — "епос ріки Міссісіпі", у якому письменник зафіксував значний пласт американського життя, що без вороття відходило у минувшину. У 1883 р. Т. видав книгу *"Життя на Міссісіпі"*, провідну роль у якій відіграє центральний образ вільної, могутньої ріки, що стає, врешті-решт, надзвичайно потужним художнім символом нічим не обмеженої свободи. У світі тотального рабства лише Міссісіпі залишається вільною. Оазисом свободи здається письменникові і лоцманство. "У ті часи, про які я пишу, вільнішим і шанованішим від лоцмана на Міссісіпі не було нікого". Багато розділів *"Життя на Міссісіпі"* присвячені таємницям цієї професії, її романтиці і є справжнім гімном на честь "лицарів стерна".

Романтичний пафос, що панує у першій частині книги, у другій, яку Т. написав через вісім років, змінюється сумовитим елегійним настроєм. Побачений Т. цвинтар "мертвих" кораблів символізує перетворення велетня в "обстриженого Самсона". Міссісіпі, яка ще зовсім недавно була головною артерією країни, живила тіло нації, з розвитком залізниць втратила колишнє значення, життя на ній занепало. В усьому, що тепер бачить письменник на ріці, на її берегах, немає життя.

"Життя на Міссісіпі" — прелюдія до однієї із найвидатніших книг Америки. *"Пригоди Гекльберрі Фінна"* ("The Adventures of Huckleberry Finn") — книга, з якої "вийшла вся американська література" (Е. Хемінґвей). Нова зустріч письменника з життям надрічних містечок загострила його почуття реалізму. Від *"Тома Сойєра"* віяло світлим ліризмом, *"Гек Фінн"* сповнений трагізму. Пояснюючи задум роману, Т. писав: "Я візьму хлопчину років тринадцяти-чотирнадцяти і пропущу його крізь життя... Але не Тома Сойєра. Том Сойєр не підходить для цього характеру".

Безпритульний волоцюга, змалечку змушений дбати про самого себе, Гек рано пізнав життя, і воно виховало в нього гостре почуття реальності, але не озлобило, не прищепило цинізму. Природа обдарувала його серцем, відкритим для добра та справедливості, безкомпромісним у ставленні до грубої сили, під якою б машкарою вона не ховалася. "Дитя Міссісіпі", Гек Фінн — це ще одна модифікація твенівського "простака". В його характері здоровий глузд, а іноді й хитруватість, поєднуються з дитячою простодушністю і наївністю. Він бачить світ і речі інакше, ніж скалічені постійною брехнею і користолюбністю представники "цивілізованого світу", починаючи з удови Дуглас, котра всиновила Гека і від якої він утік, і закінчуючи шахраями, що видавали себе за "короля" та "герцога", яких він зустрів, подорожуючи вниз за течією ріки.

Мандри Гека на плоту по Міссісіпі дозволили Т. показати широку панораму і передати життя, плин якого несе хлопчину назустріч новим випробуванням. Це не "вичитані" з книжок пригоди Тома Сойєра, це саме життя, яке багатше й фантастичніше від будь-якої вигадки. За кожним вигином ріки героїв чекає чергова кривава драма або грубий фарс. Ватаги авантюристів сновигають розлогими водами Міссісіпі. Їхніми жертвами стають Гек і його супутник. Асоціативна манера твенівського письма у цьому романі, де стільки руху, де автор розвиває два плани — явний і прихований, видається особливо органічною.

Разом з Геком на плоту перебуває негр-утікач Джим, який є найшляхетнішим персонажем роману. Він зберігає почуття власної гідності, навіть будучи невільником. І Гек, і Джим сподіваються приплисти в обіцяну землю, до хтозна-де почутого ними містечка Каїр, у якому негри нібито отримують свободу. Щоправда, в густому тумані вони втратили орієнтацію і пропливли повз нього. Т. натякає на примар-

ність "острівців свободи" в сучасності. З Джимом пов'язана душевна драма Гека, яку автор визначає як конфлікт "здорового серця" і "хворого сумління". Голос обов'язку наказує Гекові виказати втікача — адже хлопець виріс на Півдні й увібрав усі його традиції та забобони. Але голос серця нагадує йому, що Джим добре ставився до нього і любив його, як ніхто інший. Гек не лише сам не зраджує Джима, але, коли його хапають за доносом "короля" та "герцога", вирішує врятувати, "викрасти Джима з рабства". Він робить свій вибір свідомо, розуміючи, що "цивілізовані" громадяни вважатимуть його вчинок найтяжчим гріхом. "Ну що ж робити, доведеться горіти у пеклі".

"Пригоди Гекльберрі Фінна" стали переломним моментом у творчій еволюції Т., саме ця книга обумовила перетворення життєрадісного гумориста на гіркого сатирика. Боротьба з романтизацією життя в літературі, яку Т. розпочав ще в юності, вступила у нову фазу. Сатиричний шедевр Т. *"Янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура"* ("A Connecticut Yankee in King Arthur's Court", 1889) — це квінтесенція того, що письменник довго носив у собі, доки не наважився вимовити вголос. Ця "притча про прогрес" віддзеркалює болісний процес його духовних пошуків, суперечності та гіркоту прозріння. Як і його улюблений Сервантес, Т. спочатку намірявся покпинити над сентиментальним захопленням Середньовіччям, створивши пародію на роман Т. Мелорі "Смерть Артура". Покладаючись на вбивчу силу сміху, він вирішив остаточно дискредитувати європейську феодальну традицію та її пережитки — спадкову монархію, клерикалізм, станову нерівність, "воювати" з якими Т. почав іще в *"Простаках за кордоном"*, а продовжив у *"Принці і жебракові"*.

Прагнучи з'ясувати універсальні закони історії, Т. "зіштовхує лобами" дві епохи, "напинає" час, з'єднуючи "кінець" і "початок". Для цього він використовує оригінальну фантастичну ситуацію — його сучасник потрапляє в умови VI ст., у розпал раннього Середньовіччя. Герой — Генк Морган, проста людина, майстер на всі руки. Т. називає його прозивним іменем Янкі. Це умовна комічна постать американського газетного фольклору. Т. зберіг його самовпевнені манери і "простакувату" мову.

Опинившись в екстремальних умовах, Янкі перетворюється на бізнесмена, справжнього титана організаторства. Т. полемізує з поширеним образом бізнесмена-нелюда, показуючи, як саме ті риси, що зневажалися як ниці — енергія, заповзятливість, відсутність сентиментальності та стурбованості проблемами смаку і пристойності, дозволяють головному героєві досягнути значних успіхів у справі перетворення середньовічного суспільства за допомогою новітніх технологій.

Т. не був переконаний у головному — чи може діяльність Янкі стати запорукою настання справді "золотого віку" людства. На це питання письменник дав радше негативну відповідь, тому що експеримент Янкі завершується велетенським побоїщем, у якому немає переможців.

Сумніви і невпевненість, які володіли письменником, визначили суперечливість образу нового "простака", яким є Янкі. Адепт технічного прогресу, войовничий прагматик, Янкі видається "природнішою" людиною, ніж, скажімо, капосний чарівник Мерлін або фея Моргана. "Природність" Янкі певною мірою зближує його з рицарями Круглого столу, простодушними і наївними. Хитромудрий Янкі, вражаючи дикунів "магією" своїх знань, у чомусь не менш примітивний, ніж вони. Потрапивши у середньовічну минувшину із століття переможної буржуазії, він, проте, не заражений її користолюбним духом і по-своєму шляхетний. Рицарів короля Артура вабить мрія про святий Ґрааль, а у Янкі своя американська мрія — справжня демократія, народна республіка. Янкі — теж рицар, "рицар праці".

Сучасникам, які впізнали у романі чимало просвітницьких ідей, здалося, що перед ними нова соціальна утопія. А поза тим, Т. торував шлях для нового жанру — антиутопії, у якій літературна пародія поєднувалася з філософським гротеском, а за формою це нагадувало пригодницький роман. За допомогою фантастики та іронії Т. не створює, а руйнує утопічний ідеал. Оцінюючи минуле крізь призму свідомості людини XIX ст., Т. розвінчує середньовічну ідилію, дощенту знищує романтичну легенду про середні віки, що нібито були золотою порою людства. Проте й цивілізація, яку намагається насадити Янкі, не є абсолютним добром. Чимало новацій є вельми двозначними і зазнають дискредитації. Перетворення рицарського товариства Круглого столу на Торгову палату, перевтілення сера Ланселота, що проміняв славу найхоробрішого захисника справедливості на кар'єру заповзятливого біржовика, — це ж знущання над самою ідеєю прогресу та еволюції. Оцінка сьогодення з погляду минувшини допомагає Янкі виявити не тільки набутки, а й втрати. З точки зору нового досвіду, який набуває герой внаслідок своїх поневірянь, не відповідає дійсності і легенда про США як втілення утопічного ідеалу.

Закінчивши книгу, яку сам Т. вважав своєю лебединою піснею, письменник зізнався, що у нього залишилося чимало невисловлених думок. Йому здавалося, що він зуміє ліпше виразити

їх, якщо відмовиться від комічного. Таким твором, що цілком перебуває у сфері високого, трагічного виповідання, стали *"Особисті спогади про Жанну Д'Арк сера Луї де Конта, її пажа та секретаря"*. Т. вважав цю книгу головною справою всього життя, підкреслюючи, що писав її "з любові", а не на замовлення, не "для ринку". У ній висловлені його найпотаємніші думки про історію, можливості прогресу, сенс людського життя. Похмурий песимізм твенівських висновків зумовлений не тільки крахом просвітницької концепції історії, на ґрунті якої він тривалий час вибудовував свій світогляд, а й зростаючим розчаруванням в американській дійсності. Побоюючись недоброзичливого ставлення публіки до своєї нової книги, Т. видав *"Жанну Д'Арк"* під псевдонімом.

У Т. Жанна — втілення моральної величі і дивовижної духовної краси. "Жанна, — пише Т., — залишалася правдивою, коли брехня постійно була на вустах людей, вона залишалася чесною, коли поняття про чесність було втрачене... Вона була стійкою там, де про стійкість не мали уявлення, і цінувала честь тоді, коли про честь забули геть усі. Вона зберігала гідність в епоху ницого плазування". Для Т. сама Жанна і подвиги цієї селянської дівчини є великим дивом історії. Жанна суперечить логіці свого часу. Вона — людина, котра увійшла в лігво хижаків, і тому її чекає смерть. Вогнище, на якому її спалюють, — прояв закономірного розвитку подій. Трагічна доля героїні детермінована сліпотою історії, яка нищить все найкраще, що нею створюється.

А поза тим, на схилку віку, життя наче заповзялося прикувати завзятого веселуна до невтішних думок. Доля раз по раз завдавала Т. жорстоких ударів. У 1896 р., саме тоді, коли він разом з дружиною здійснював подорож навколо світу з метою написати на замовлення ще одну книгу *"По екватору"* (1897), померла улюблена дочка, двадцятип'ятирічна Сьюзі. Невдовзі назавжди тяжко захворіла молодша, яку письменникові теж судилося пережити. Через рік помер старший брат, і, нарешті, в 1904 р. Т. втратив дружину.

Письменник прийняв виклик долі, відповівши на нього лавиною оповідань, політичних і критичних статей, численних промов і гострих памфлетів. Це була воістину "Ніагара думок"... На порозі XX ст. Т. відкрито виступав проти безсоромної сваволі "хижацтва": "Моє уявлення про нашу цивілізацію полягає в тому, що це гидка і вбога штука, сповнена жорстокості, марнославства, зухвалості, ницості та лицемірності". Т. — майстер зривати машкару паскудного лицемірства з тих, хто, на його думку, коїть справжні злочини проти людства. Такі пристрасно-саркастичні твори, як *"Моїм критикам-місіонерам"* ("To My Missionary Critics"), *"На захист генерала Фенстона"* ("A Defency of General Fanston", 1902), *"Монолог короля Леопольда"* ("King Leopold's Soliloquy", 1905), створили йому репутацію "американського Вольтера" (Б. Шоу). Одні називали Т. "вбивчим критиком Білого дому", інші — "зрадником".

З-поміж публікацій останнього періоду безперечним успіхом була гротескна, сповнена злого гумору повість *"Людина, яка розбестила Гедліберг"* ("The Man That Corrupted Hadleyburg", 1899). Мешканці містечка, які проголосили Гедліберг "найпоряднішим і високоморальним містом" в околиці, потрапляють у пастку, яку приготував для них незнайомець, залишивши мішок золотих монет, що, як виявиться згодом, були тільки позолоченими. Цією принадою спокусилися усі, за винятком волоцюги, безтурботного шалапута Холідея, але його якраз громадянином ніхто не вважав. Серед викритих користолюбців — найповажніші громадяни: банкір, адвокат, фабрикант, поштмейстер та інші "батьки міста". Всі вони стали посміховиськом, і "непідкупний" Гедліберґ упав.

Т. тепер вважав за краще не вдаватися до маскування, хоча сам елемент маски ставав у його творчості дедалі вагомішим. Якщо раніше маски виконували суто ігрову функцію, передаючи карнавальне буяння життя, то тепер маски, фікції, личини витіснили, підмінили собою саме життя. У сатиричних оповіданнях пізнього Т. маска прийшла на зміну живій людині. *"Таємничий незнайомець"* ("The Mysterious Stranger", 1916) — незвичайний, з багатьох точок зору загадковий, зорієнтований на філософську алегорію твір, — став логічним завершенням духовної еволюції письменника. За характером втілених у ньому ідей та поглядів він близький до *"Твердолобого Вільсона"* ("Pudd'nhead Wilson", 1894), *"Людини, яка розбестила Гедліберг"*, радикальної публіцистики 900-х рр. і особливо — до філософського трактату *"Що таке людина?"* ("What is Man"). Цей трактат, опублікований через вісім років після написання накладом 250 примірників, — одна з найневтішніших книг письменника. Драйзер назвав її "найбільш глибокою і жорстокою". Життя, історія видаються письменникові безсенсовною круговертю, своєрідним circulus vitiosus. Похмуро-саркастичні думки про "проклятий і підлий людський рід" є свідченням глибин безмежного відчаю, у які занурився Т.

У *"Таємничому незнайомці"* письменник посилює викривальний пафос, звинувачуючи "людську расу", розширює масштаб своїх узагальнень. І хоча дія твору розвивається у XVIII ст., в затурканому австрійському сільці

з промовистою назвою Ейзельдорф (Осляче село), проте крізь тутешні закостенілі порядки та звичаї виразно проступає Сент-Пітерсберґ — Ганнібал, а оповідач своєю передчасною зрілістю нагадує Гека Фінна.

Образи Тома і Гека супроводжували Т. протягом усього життя. Він написав про них нові, щоправда, не такі вдалі і тому менш відомі книги: *"Том Сойєр за кордоном"* ("Tom Sawyer Abroad") і *"Том Сойєр — нишпорка"* ("Tom Sawyer, Detective", 1896). Крім того, письменник навіть мав задум створити повість про Гека і Тома на схилі їхнього віку. У його щоденнику за 1891 р. є такий запис: "Гек повертається додому. Бозназвідки. Йому 60 років, він з'їхав з глузду. Уявляє, що він ще хлопчисько, шукає в натовпі Тома, Беккі та ін. З тривалих мандрів повертається Том. Знаходить Гека. Згадують старі часи. Життя виявилося невдалим. Все, що вони любили, що вважали прекрасним, нічого цього вже нема. Помирають".

Хоча Т. і став "жорстоким" сатириком, проте цієї повісті він так і не написав, не зміг так повестися зі своїми улюбленцями. Але елементи цього задуму втілені у *"Таємничому незнайомці"*. Спочатку читач потрапляє у світ дитинства. Травневого ранку серед підлітків, котрі наслухалися оповідок про духів, відьом, привидів, і, безперечно, вірять в нечисту силу, з'являється гарний хлопчик, який спершу назвався Траумом (з німецької "der Traum" — сон, мрія). Розважаючи хлоп'ят і вражаючи їх різними дивами, на які він мастак, Траум поступово розкриває дітям очі на безглуздий і несправедливо влаштований світ, у якому вони живуть. "У вас усе ненормально, все сторчголов: нероби — на троні, а трудящі люди — в канаві". Врешті-решт, він називає своє справжнє ім'я — Сатана, хоча й так уже зрозуміло, що він прибув з іншого світу. Сатана подорожує з хлопчаками у часі та просторі, то переносячи їх у минуле, де скрізь панують жорстокість і несправедливість, то відхиляючи завісу над майбутнім, ще кривавішим, ніж минувшина.

Утім, Т. аж ніяк не можна вважати зістареним мізантропом, адже його мізантропія — це спідній бік його гуманізму. Похмура філософська казка Т. просякнута не лише відчаєм, а й болем, великим співчуттям до людей. Вона відобразила кризу ілюзій, коріння яких виводилося з "епохи розуму". Вона увібрала біль покоління, до якого належав Т., — покоління, що було виховане на ідеології просвітництва, але згодом втратило ґрунт під ногами і, передчуваючи соціальну катастрофу, дійшло до крайнього песимізму. Втративши колишні ідеали та віру, відмовившись від "ганнібальської ідилії", Т. продовжував вірити у "лицарів праці" і сміх як могутню зброю в боротьбі проти всемогутньої, гігантської олжі, що панує над світом.

Відтінки твенівського сміху надзвичайно багаті та мінливі. Як зауважив А.Звєрєв, Т. довів "здатність комічної літератури стати й епосом народного життя, як стали ним *"Пригоди Гекльберрі Фінна"*, і філософським осмисленням історії, яким є *"Янкі при дворі короля Артура"*, і притчею, як *"Людина, яка розбестила Гедліберґ"*, у якій порушуються фундаментальні основи буття. Він цілком заслужив репутацію "американського Вольтера".

Українською мовою твори Т. перекладали М. Дмитренко, Р. Доценко, В. Митрофанов, І. Стешенко, М. Рябова та ін.

Тв.: Укр. пер. — Оповідання. — К., 1955; Принц і злидар. — К., 1957; Позолочений вік. — К., 1963; Оповідання та памфлети. — К., 1972; Афоризми // Всесвіт. — 1976. — № 9; Твори: В 2 т. — К., 1985; Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна. — Харків, 2003. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 12 т. — Москва, 1973; Записные книжки. — Москва, 2000.

Літ.: Боброва М. Н. Марк Твен. Очерк творчества. — Москва, 1962; Гречанюк С. Острови і міфи, або Марк Твен і "Пригоди Гекльберрі Фінна" // Гречанюк С. Вічні книги. — К., 1991; Жлуктенко Н. Художній світ роману Марка Твена "Пригоди Гекльберрі Фінна" // Вікно в світ. — 1999. — № 4; Зверев А.М. Мир Марка Твена: Очерк жизни и творчества. — Москва, 1985; Левидова И.М. Марк Твен. Библ. указ. русских переводов и крит. л.-ры на русском языке, 1867–1972. — Москва, 1974; Лібман З.Я. Марк Твен: Життя і творчість. — К., 1977; Марк Твен и его роль в развитии амер. реалистич. л.-ры: Сб. статей. — Москва, 1987; Мендельсон М. А. Марк Твен. — Москва, 1964; Пригодій С. Марк Твен: Міф, людина, письменник // Марк Твен. Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна. — Харків, 2003; Ромм А. С. Марк Твен. — Москва, 1977.

Г. Йонкіс



ТЕ́ККЕРЕЙ, Вільям Мейкпіс (Thackeray, William Makepeace — 18.07.1811, Калькутта — 24.12.1863, Лондон) — англійський письменник.

Народився в Індії, у родині значного колоніального чиновника. Батько невдовзі помер, а Т. відправили в Англію на навчання. Ще будучи учнем, Т. захопився малюванням, довго мріяв про кар'єру живописця, про що свідчить автобіографічний образ Клайва з роману *"Ньюкоми"*. Навчався у Кембриджському університеті, де зацікавився філософськими поглядами М. Монтеня та Д. Юма, стежив за політикою. Ілюстрував комічними малюнками книги античних класиків, почав створювати віршовані та прозові пародії на своїх сучасників. Розчарувавшись у навчанні,

Т. покинув університет і в 1830 р. вирушив за кордон, де вів життя вільного художника, процвиндривши у картярських баталіях значну частину статків, залишених йому батьком. А в 1834 р. зазнав краху індійський банк, у який було вкладено решта батькових грошей. Т. змушений був заробляти на прожиток — ці події також зображені у *"Ньюкомах"*. Проте до цього, у 1830–1831 рр., майбутній сатирик безтурботно прожив кілька місяців у Веймарі, де навіть сподобився побувати вдома у великого Й.В. Ґете. У 1833–1835 рр. він активно працював у газетах "Нешнл стендард" і "Конститьюшнл", видавцем яких був його вітчим Кармайкл-Сміт.

У 1836 р. вийшла перша книга — буклет *"Флора і Зефір"*, збірник комічних малюнків з підписами, у яких пародіювалися штампи тодішнього балету. Тоді ж автор запропонував Ч. Діккенсу проілюструвати його "Записки Піквікського клубу", але отримав відкоша. Це спонукало Т. до рішення відмовитися від кар'єри художника-графіка. З кінця 30-х рр. він почав співпрацювати з численними журналами та газетами, серед яких варто вирізнити видання "Фрезер", "Морнінґ Кронікл" і "Панч". Значною мірою саме завдяки талановитим гуморескам Т. "Панч", починаючи з 40-х рр., став відомим у багатьох країнах комічним журналом.

Проте письменницька слава Т. аж до кінця 40-х рр. була не надто гучною. Він виступав під псевдонімами Майкл Анджело Тітмарш, Айкі Соломонз, Жовтоплюш, Огрядний Кореспондент та ін. У ці роки він багато подорожував — у Франції, Німеччині, Італії, Ірландії, на Близькому Сході. Т. не міг довго залишатися на одному місці не лише тому, що його цікавили нові враження, а й тому, що він прагнув подолати гіркоту особистої трагедії — його дружина Ізабелла Шоу у 1840 р. збожеволіла і решту свого довгого життя провела у психіатричній лікарні. Втіхою для Т. були дві їхні донечки, з яких старша — Енн Теккерей-Рітчі (1837–1911) — згодом стала письменницею, біографом батька, а молодша — Гаррієт (Мінні) (1840–1875) — вийшла заміж за відомого сатирика Леслі Стівена. Не дивно, отже, що у багатьох ранніх творах Т., які традиційно вважаються зразками гумору, доволі виразно проступають мотиви гіркоти, тривоги, мороку, жахливих таємниць і т. п. Зокрема, це стосується його першого роману *"Кетрін"* (1839–1840), циклу комічних повістей *"Дружини своїх чоловіків"* ("Men's Wifes", 1843), казки *"Султан Бусол"* ("Sultan Stork", 1842) та ін.

Видатним, але належно поцінованим лише значно пізніше, досягненням письменника у 40-х рр. став його роман *"Кар'єра Баррі Ліндона"* ("The Luck of Barry Lindon", 1844). Проте справжній успіх прийшов до письменника вже після публікації у журналі "Панч" *"Книги снобів"* ("The Book of Snobs", 1846–1847) та видання роману *"Ярмарок марнославності. Роман без героя"* ("Vanity Fair. A Novel without Hero", 1847–1848). З того часу починається відкрите суперництво двох великих англійських реалістів — Діккенса і Т., яке у 50-х рр. навіть переросло у справжню сварку між ними, незважаючи на те, що між їхніми сім'ями існували дружні стосунки. Проте у творчій суперечці двох різних художніх манер, по суті, вигравали обидва письменники. Діккенс завжди залишався набагато популярнішим автором, зате Т. мав більший успіх серед читачів-інтелектуалів. Як афористично зауважив один із них, "молодь у ті часи розмовляла мовою Діккенса, а думала мовою Т." Особливої гостроти це суперництво набуло у двох романах, які створювалися одночасно — "Девіді Копперфілді" Діккенса та *"Історії Пенденніса"* ("The History of Pendennis", 1848–1850) Т. Обидва автори обрали один жанр (роман виховання) і тип сюжету — історію обдарованого юнака, який, загартувавшись у численних життєвих випробуваннях, стає талановитим письменником. В обох творах яскраво виявляється ліричний автобіографічний елемент, що органічно поєднується з комічною стихією. Водночас *"Пенденніс"* звучить як дещо "приземленіший" і навіть пародійний варіант "Копперфілда", особливо романтичних мотивів, властивих романові Діккенса.

У 1851 р. Т. написав цикл лекцій *"Англійські гумористи XVIII століття"*, з якими він успішно виступав в Англії, а також під час своєї першої поїздки у США в 1852–1853 рр. Ці лекції стали солідним підґрунтям до його історичного роману *"Історія Генрі Есмонда"* ("The History of Henry Esmond", 1852), у якому також віддзеркалилося кохання Т. до Джейн Брукфілд, дружини його друга. У 1853–55 рр. окремими випусками вийшов у світ роман *"Ньюкоми. Історія вельми поважної родини"* ("The Newcomes. Memoires of a Most Respectable Family"), а одночасно Т. створив і свою останню казку *"Троянда і Перстень"* ("The Rose and the Ring", 1854), що виникла з серії малюнків та гри для дітей, придуманої письменником.

Узимку 1854 р. у Римі Т. тяжко захворів, і відтоді його здоров'я, яке ніколи не було надто міцним, швидко погіршувалося. Але він все ще знаходив у собі сили для праці: написав цикл лекцій *"Чотири Георги"* (1855) і читав їх спочатку в Америці, а потім в Англії, створив свою єдину п'єсу — комедію *"Вовки і ягнятко"* ("The Wolves and the Lamb", 1855). У 1861 р. Т. переробив цю п'єсу у повість *"Удівець Ловел"* ("Lowel

the Widower"), у якій віртуозна техніка ранніх фарсових творів письменника поєднується з тонким психологізмом, розробкою техніки внутрішнього монологу.

У 1858–1859 pp. виходить друком роман *"Віргінці"*, у якому матеріалізувався інтерес письменника до Сполучених Штатів, їхньої історії. Невдалим виявився останній завершений роман Т. *"Філіпп"* (1861–1862), який став переспівом *"Пенденніса"*. Зате дуже великий успіх мав журнал "Корнгілл мегезін", редактором якого був Т. у 1860–1862 pp. і де він публікував свої останні есе під рубрикою *"Нотатки з манівців"* ("The Roundabout Papers").

У 1863 р. письменник розпочав роботу над історико-пригодницьким романом *"Дені Дюваль"*, який Т. не дозволила закінчити смерть. У некролозі Діккенс назвав цей роман "найкращим твором" Т.

Творчість Т. — одна із найяскравіших сторінок в історії світової культури. Її значення можна зрозуміти лише тоді, коли розглядати спадщину Т. як єдине ціле, до якого входить надзвичайне жанрове багатство: адже, крім романів, Т. писав комічні повісті, казки (схожі на пародійні "антиказки"), гуморески, скетчі, бурлескні поеми, балади, ліричні й альбомні вірші, переклади-переспіви (з Т.Ж. Беранже, А. Шаміссо, Л. Уланда, Горація), віршовані та прозові пародії й автопародії, есе, лекції, серії малюнків з підписами, статті-огляди, хроніки, замітки, рецензії на живописні твори, романи, історичні дослідження та ін. Наріжним каменем єдності всіх рівнів творчості письменника є його власна концепція універсального "гротескного гумору" (див. теккереївські *"Книгу паризьких нарисів"*, *"Есе про геніальність Крукшенка"*, *"Листи про мистецтво"* та ін.). Ця концепція, у свою чергу, ґрунтується на різнобічно інтерпретованій Т. категорії гри як однієї із констант буття. Гра для письменника — поняття надзвичайно місткe і стихійно-діалектичне. Це сама реальність як дивовижна, захоплива й одночасно страшна своєю невблаганністю лотерея, нескінченна варіативність шансів і можливостей, вічних метаморфоз і трансформацій, що усталює циклічні ритми вічних втрат і здобутків, боротьби добра зі злом, правди з олжею, постійного оновлення, невичерпної різноманітності життя і тисячолітньої сталості його небагатьох основних форм.

Саме таким розумінням буття зумовлений і багатогранний, синтетичний метод Т., у якому реалістична основа поєднується — хай і не завжди органічно! — з елементами поетики фольклорно-міфологічної, ренесансної, сентиментальної, романтичної. Це метод, у якому виразно відчувається опертя художника на народну сміхову культуру (зокрема, на популярний в Англії XIX ст. жанр театральної "Різдвяної пантоміми") і на інші універсальні художні системи. Це поєднання конкретно-історичної точності та соціальної типовості образів (уроків В. Скотта письменник ніколи не забував) з веселою грою фантазії, задерикуватою буфонадою. Це багатоаспектна об'єктивна і суб'єктивна іронія (хоча самого терміну "іронія" письменник у своїх критичних статтях уникав). Вона одночасно спрямована на зображувану дійсність, на читача, на власну творчість і на самого автора — Т. не раз малював карикатури на самого себе і публікував їх у своїх творах. Гостру сатиру на панівну верхівку, на загарбників і експлуататорів Т. поєднує з гумором, який повинен здоровим сміхом оновлювати життя, допомагати всім людям. Це умовно-експериментальні ігрові взаємні переходи різних регістрів розповіді — з казки в реальність і навпаки, від авторського мовлення — до мемуарів героя, транспонування тексту в пародійний план тощо. Це, нарешті, спільна для усієї творчості Т. думка про цілісну, всебічно розвинуту особистість героя-творця, а також про синтез різних видів мистецтва (літератури, живопису, музики), про злиття такого мистецтва з дійсністю.

При цьому Т., за висловом шанованого ним Р. Емерсона, "не боявся суперечити самому собі", оскільки інтуїтивно ставився до своєї непослідовності в деяких питаннях як до віддзеркалення первісної суперечливості світу і Бога. Тому-то притаманні йому протиріччя Т. робив частиною своєї образної системи, яку французький теккереєзнавець Р. Ля Верньє влучно назвав "системою дзеркал, що відбиваються одне в одному". У ній відбувається гра різними точками зору в дусі М. Монтеня або Д. Юма, зокрема гра автора-оповідача у знання чи незнання про той світ, який він зображує. І це мирно уживається з твердою вірою письменника у вічні істини Правди, Добра, Краси.

У цій грі поглядів Т. на сто років випередив свій час, коли у письменстві домінувала позиція "всезнаючого" автора. Іронія, спрямована на читача (наразі — на дослідника-теккереєзнавця), виявилася хоча б у тому, що іронічну фразу "романіст знає усе" з *"Ярмарку марнославності"* чимало вчених і досі цитують на доказ нібито "всезнаючої" авторської настанови Т. Насправді ж, як показав Д. Затонський у своїй книзі "Мистецтво роману і XX століття", оце "всевідання" — "лише роль" теккереївського оповідача, точніше, одна з тих ролей, якими він вільно маніпулює, відверто зізнаючись, коли йому це потрібно, й у своєму незнанні тих чи інших фактів. У тому ж *"Ярмарку марнославності"* читаємо: "Винна Ребекка чи ні?.. Можливо, що

вона й невинна". Або навпаки — бо ж "її історія так і залишилася загадкою".

Відмовившись від позиції всевідання, Т. у цьому сенсі став предтечею літератури XX ст., у якій дедалі більшого поширення набувають відносність, зміна позицій оповідача в тексті (проза В. Фолкнера, Дж. Фаулза, Х. Кортасара, М. Фріша, Л. Арагона та ін.).

Оригінальними є й способи типізації образів у творчості письменника. Від персонажів-ляльок та балаганних масок Т. пройшов шлях еволюції до героїв, що вражають своєю життєвою вірогідністю. Але й у цих останніх, в образах Ребекки Шарп, Пенденніса, полковника Ньюкома, яких сам автор і читачі сприймають як живих людей, помітні незаперечні ознаки фарсової "ляльковості", прихованої чи відвертої художньої умовності, яка дозволяє побачити в них не лише особистість і соціально-історичний тип, а й узагальнено-символічні форми, архетипи буття. Так, Ребекка Шарп — одночасно авантюристка початку XIX ст. й одна із метаморфоз міфологічних образів сирени, Клітемнестри та ін. Генрі Есмонд — шляхтич епохи королеви Анни і втілення типу страждениного Енея, а почасти й Рицаря Сумного Образу.

Єдність притаманна й образній системі письменника. У ній він виходив зі сформульованого в дусі "гротескного гумору" засновку: "страшно стає від того, наскільки схожі між собою шахрай і чесна людина" (*"Кетрін"*, розд. 3). Ця теза, за яку його не раз звинувачували в "цинізмі", не означала відмови від гуманізму, а була спробою автора розібратися у складній людській натурі. Вочевидь, саме тому у багатьох його негативних персонажах ми знаходимо добрі або просто привабливі риси. Фіц Будл, Баррі Ліндон, Беккі Шарп, Костіґан, Беатріса Есмонд — кожен із цих "лиходіїв" по-своєму страждає, кожен наділений великодушними пориваннями, обдарований тими чи іншими талантами й артистичністю.

З цікавістю ставився Т. до типу страждаючого деспота, діяльність якого завдає болю і йому самому, й людям, які його оточують. Такими героями є герцог Віктор *("Кар'єра Баррі Ліндона")*, Анжеліка *("Дружини своїх чоловіків")*, Елен Пенденніс, граф де ла Мот *("Дені Дюваль")*. А улюбленими героями автора, по суті — його духовними "двійниками", є "зачаровані мандрівці" життя, жертви "маскараду існування" (термін з нарису *"Нічні розваги"*, 1848). Це Вільям Доббін, Артур Пенденніс, Генрі Есмонд, Клайв Ньюком, Джордж Воррінгтон. Вони готові до кінця провадити "сліпучу гру" з життям. У їхніх образах Т. намагався реалізувати своє уявлення про всебічно розвинуту особистість, наділену творчими здібностями. У цих персонажах Т. втілив також трагізм буття, гамлетівський елемент (недарма ж Воррінгтон звертається до себе з питанням: "Урвалася сув'язь часів. Навіщо ж я зв'язать її вродився?").

Досі залишається мало дослідженим і не завжди набуває адекватного втілення у перекладах стиль Т. — з його позірною простотою і "невигадливістю", інтонаціями нехитрих теревенів, задушевної розмови з читачем, витонченою гнучкістю ритму, багатством звукосмислового інструментування, грою каламбурів, сплетінням різних форм і верств літературної мови (наприклад, риторики) з мовою вулиці і балаганним просторікуванням, яке включає комічні гіперболи та літоти, фарсову "саморекламу", божбу та лайку.

На жаль, й досі ще не перекладено чимало ранніх творів Т., серед яких і його чудові казки *"Парі диявола"*, *"Султан Бусол"* (пародійна стилізація однойменної казки В. Гауфа), казково-бурлескна поема *"Легенда про св. Софію Київську"* ("The Legend of St. Sophia of Kioff", 1839), що є єдиним значним твором англійської літератури про Київську Русь. У цих своїх творах Т. виступає засновником нового для того часу жанру пародійної антиповчальної казки ("антиказки"), сатиричне вістря якої спрямоване проти обивательськи-доброчесної вікторіанської дитячої літератури. Відмітні риси цього жанру — підкреслено ігрова бурлескно-фарсова основа, яка, втім, не виключає драматизму, "раблезіанських" гіпербол, карнавальних жартів, комічних анахронізмів в стилі різдвяної пантоміми, гострої іронії й елементів історизму та психологізму, що примхливо вплітаються у казкову фантастику.

Від казок і бурлескних поем Т. прямий шлях до його пародій, комічних повістей та романів, а також до його художньо-документальної прози — нарисів, статей, лекцій. Серед перших комічних повістей письменника відзначимо *"Записки Жовтоплюша"* ("Yellowplush Papers", 1837–1840), *"Жахливі пригоди майора Ґехеґена"* ("The Tremendous Adventures of Major Gahagan", 1839), у яких Т. створив дотепні пародії на романи Е. Булвера-Літтона, на пригодницьку літературу тодішніх епігонів романтизму — Г. П. Р. Джеймса, Ч. Левера й ін.

Виявом посилення інтересу письменника до історії стала його сатирично-гумористична поема *"Хроніка барабана"* ("The Chronicle of the Drum", 1841), у якій історичний процес постає як трагікомічна "дурна нескінченність" рівномірного чергування перемог і поразок народів та держав. А представник народних мас, барабанщик П'єр, виявляється знаряддям в руках державних режимів, що змінюють одне одного.

Новий етап у творчості Т. почався з роботи над романом *"Кар'єра Баррі Ліндона"*. Головний герой цієї книги — це романний варіант типу веселого пройдисвіта, що переріс рамки комічної умовності, втіленої раніше у постатях Жовтоплюша, Ґехеґена, Фіц Будля. В образі Баррі відчутні сатира на звироднілу шляхту XVII ст., відгук романтизму (герой сприймає себе як жертву фатальних обставин), фарсово-гротескний гумор (персонаж наділений рисами наївно-патріархального "простака", який при нагоді вміє висміяти недоліки свого оточення). У романі гнівно засуджуються загарбницькі війни, будь-яке насильство (особливо в "німецьких" розділах книги), автор співчуває пригнобленим, але водночас показує і приреченість їхнього бунту — у постаті Блондина, ватажка солдатської змови, відчутний вплив образу Карла Моора, адже Т. в період перебування у Веймарі не на жарт захопився творчістю Й.К.Ф. Шиллера.

Розповідь про Баррі Ліндона стала новим в англійській літературі жанром сатирично-гумористичного історичного роману. Засвоївши уроки В. Скотта, Т., проте, не вагаючись, порушив структуру скоттівського роману і збагатив реалістичний метод, створивши образ людини, котра заплуталася в суперечностях історії й у своїх власних протиріччях, водночас наївної і обдарованої, хижака та жертви соціальних сил. Досвід *"Баррі Ліндона"* став у пригоді самому письменникові під час написання *"Генрі Есмонда"* та *"Віргінців"*, у яких історія XVIII ст. також розгортається на яскраво зображеному "фальстафівському тлі".

Значним досягненням письменника стала *"Книга снобів"*, жанр якої можна означити як художньо-публіцистичну меніппею, вибудовану за принципом річного циклу (вона публікувалася у "Панчі" з лютого 1846 до лютого 1847 р.). Книга увібрала в себе жанрові ознаки казки, пародії, байки, діатриби, гуморески, пантоміми тощо. Захоплення автора найпростішими лубочними прийомами коміювання, фарсово-балаганною і ляльковою театралізацією відповідає сутності критикованого ним явища. Снобізм у Т. постає як явище, що має багатовікові традиції і набуло повсюдного поширення (до числа снобів автор зараховує й самого себе). Ця містка соціально-психологічна категорія, пов'язана з відчуженням і театралізацією життя. Сноб — це людина, котра надто високо цінує значення соціальної ієрархії і відіграє в суспільстві чужі для власного єства ролі. Зображаючи різних снобів, сатирик перетворює історію на блазенський маскарад, який, з одного боку, слугує знаряддям критики снобізму, а з іншого — втілює мрію художника про утопічно щасливе царство Панча, цього стародавнього демона плодючості. Тему снобізму у XX ст. підхопили дуже різні автори — Г. Веллс, Дж. Б. Шоу, Р. Олдинґтон, Ш. О'Кейсі, М. Пруст, Р. Роллан, Ж. Амаду й ін., що свідчить про універсальність створеного Т. літературного типу.

Безпосереднім додатком до *"Книги снобів"* став цикл пародій *"Романи видатних"* ("The Novels by Eminent Hands", 1847), у якому Т. успішно розвинув деякі традиції народної сміхової культури. Пародіюючи творчість Булвера-Літтона, Дізраелі, Скотта, Дж. Ф. Купера, О. Дюма, Левера й інших авторів, письменник не уникав і самопародіювання. Його фарсовий персонаж де Барнвелл — комічний двійник деяких позитивних героїв Т.

"Ярмарок марнославності", найкращий твір Т., не можна збагнути без урахування як попередніх його книг, так і публіцистики письменника, яку він писав одночасно з романом у 1847–1848 рр. Його нариси, статті та вірші цього періоду утворюють художньо-публіцистичний цикл, присвячений чартизму, ірландському національно-визвольному рухові, лютневій революції у Франції. Порівняння циклу з романом засвідчує, що письменник відгукувався як на "вічні" проблеми буття, так і на найактуальніші проблеми сьогодення. Його роман поставав з самих "низів" літератури — з нарисів, замальовок, карикатур, малюнків з підписами. В результаті був створений оригінальний жанр сатирично-гумористичного епічного роману, що увібрав всі улюблені письменником жанри — есе, комічну новелу, вірш, малюнок, пародію, байку, жанрову сцену і т.п. Книга вирізняється точністю історично-побутових реалій, широтою охоплення соціальних явищ. У ній віддзеркалено чимало історичних подій 1813–1833 рр. (хоча, звісно, і не всі).

Цілісність і епічний розмах досягнуті в романі завдяки продуманості і широті його задуму. Образ Ярмарку марнославності, що поєднує всі компоненти виповідання, постає як символ, який містить не лише осуд марнотності земного існування, а й звеличення земних утіх. Сюжетним центром книги автор зробив одну з вічних тем світової культури — історію двох жінок, подруг і суперниць.

"Ярмарок марнославності" позначений синтезом історичного та сучасного роману. Минуле, теперішнє та майбутнє є рівними для автора перед лицем гри фатуму, саме тому Т. іронічно зближує в романі далеке та близьке, велике та мале, героїчне та побутове. Спираючись на думку Ф. де Ларошфуко про те, що люди можуть бути "відважними від боягузтва", письменник подає парадоксально "перекручене" розташування розділів про Ватерлоо, коли військові епізоди

стають лише невеликим доважком до розлогих тилових сцен, які сатирично змальовують паніку, страх, інтриги тих, хто наживається на перемозі чи поразці Наполеона. Сама битва уподібнюється до хлоп'ячої бійки, а імператор порівнюється з маріонеткою, Т. називає Наполеона "найясновельможнішим статистом".

Експериментально-ігровий підхід до історії та побуту в романі передається й образом автора-оповідача, який виконує функції блазня-актора, а також режисера лялькового спектаклю і коментатора подій. Цей персонаж влаштовує трюки та фокуси з перевдяганням героїв, втягує читача-глядача (у романі майже двісті авторських малюнків) в обговорення подій та героїв книги.

Найяскравішою, найефектнішою постаттю на цьому Ярмарку марнославності є Ребекка Шарп, образ якої завдяки своїй багатовимірності і досі залишається джерелом різноманітних інтерпретацій. Вона показана як жива особистість і водночас як "маска", точніше, низка втілень, що їй передують, й узагальнення багатовікового філогенезу даного типу ("павук", "змія", "лисиця", "сирена", "Клеопатра", "Клітемнестра" і т.п.). Т. не лише викриває свою героїню як бездушну авантюристку, а й відтворює драму талановитої людини, котра заради марнотної мети занапащає свій талант.

Справжню "комедію помилок" (цю назву комедії В. Шекспіра Т. використав у тексті роману) переживають, по суті, всі персонажі роману — як негативні, так і позитивні. За висловом письменника, вони втягнуті у "вічний вир горя і страждання". Але автор усім художнім ладом книги наче намагається перевести правила життєвої гри у творчий план, пропонує нам перетворювати життя на мистецтво і таким чином ушляхетнювати, одухотворювати його.

На початку 50-х рр. настав новий і останній етап у творчості Т., характерними рисами якого є деяке пом'якшення сатиричного нурту, поява на передньому плані позитивного героя, поглиблення ліризму та психологізму в його прозі. Цей період розпочинається романом *"Історія Пенденніса"*, у якому набула завершеного втілення та концепція характеру героя та його еволюції, яку письменник намагався розвивати ще з 30-х рр. Створюючи її, Т. спирався на багатий досвід західноєвропейської автобіографічної прози ("Сповіді" Авґустина та Ж.Ж. Руссо, "Проби" М. де Монтеня, "Прогулянка" В. Вордсворта та ін.). Утверджуючи внутрішню самототожність особистості в процесі вікового розвитку, Т., як і Діккенс, надає великого значення дитинству людини і складній взаємодії вроджених здібностей особистості з соціальним середовищем. І те, й інше, як можна виснувати з роману, нерідко виявляється у неможливих для раціонального осмислення, суперечливих і невиразних порухах душі.

Головний герой роману, письменник і журналіст Пенденніс, є першим в англійській реалістичній літературі повнокровним образом інтелігента "гамлетівського" типу, схильного до рефлексії та філософського осмислення життя. Він нидіє без утраченої цілісності і намагається — щоправда, не завше успішно — повернути її, займаючись мистецтвом, плекаючи уподобання, які сформувалися у нього ще змалечку.

Важливе місце в романі належить критиці преси, системи купівлі-продажу таланту, а також іронічному зображенню лицемірної вікторіанської сімейної моралі, хоча вряди-годи автор і сам вдається до сентиментальної патетики.

У циклі лекцій *"Англійські гумористи XVIII століття"* (1851) Т. розвиває принципи своєї "ігрової" критики і теорію гротескового гумору, який він розумів як цілісне художнє сприйняття і відображення світу. У своїх лекціях Т. загалом високо (хоча й з певними застереженнями) оцінив творчість Дж. Свіфта, Г. Філдінґа, Т.Дж. Смоллетта, Л. Стерна, О. Ґолдсміта, А. Поупа та інших англійських митців просвітницької епохи. Спираючись на їхні традиції і збагачуючи їх досвідом сучасного романтизму та реалізму, письменник створив роман *"Історія Генрі Есмонда"* (1852). У цьому творі критика грабіжницьких війн, сатира на правлячі верстви суспільства парадоксально відтінюються елегійними мотивами "старих добрих часів", і вряди-годи роман стає ліричною поемою кохання, гімном сильній пристрасті. Любов стає для письменника символічним виявом усіх рушійних сил людської діяльності, то "демонічною", то "ангельською" стихією. А ритмічно рівномірне чергування воєнних і мирних сцен, яке нагадує композицію *"Баррі Ліндена"*, паралелізм образів герцога Мальборо і Беатриси Есмонд наочно втілюють думку художника про марнотність будь-яких поривань людини, що переймається лише своїм добробутом та славою.

Антиподом користолюбного і марнославного світу в романі виступає Генрі Есмонд, в образі якого автор втілив своє уявлення про ідеального героя. Генрі Есмонд — всебічно обдарована особистість, політик, воїн, мислитель, драматург і журналіст, якого спонукають до діяльності передусім його шляхетні, лицарські переконання. Але Генрі — жива людина і син свого класу, у нього є вади, він буває суперечливим. У глибині душі герой Т. усвідомлює свої недоліки і відчуває свою самотність у суспільстві Ярмарку марнославності.

Цикл лекцій *"Чотири Ґеорги"* можна сприймати як художньо-документальне уточнення, коментар до всіх творів письменника про XVIII століття — до *"Кетрін"*, *"Кар'єри Баррі Ліндена"*, *"Генрі Есмонда"*, *"Вірґінців"* і *"Дені Дюваля"*. А критика феодалізму у цих лекціях навіть гостріша, ніж у романах Т., створених у 50-х рр. Цикл, по суті, сприймається як розгорнутий нарис сімейно-історичної хроніки про Ганноверську династію та про звичаї панівних верств Британії від епохи королеви Анни до часів війни за незалежність США.

У *"Ньюкомах"* Т. подає зразок роману, де глибокий психологізм і життєва правдивість образів поєднуються з поетикою казкової умовності. Байково-притчева інкрустація книги, забарвлена романтичною іронією, з одного боку, наче спонукає читача перейнятися довірою і, водночас, недовірою до авторської вигадки, активізуючи уяву, яка, за задумом романіста, може коректувати його помилки та суперечності.

Головний конфлікт роману — зіткнення Ярмарку марнославності зі світом Краси, Мистецтва, що згодом надихнуло Дж. Голсуорсі на "Сагу про Форсайтів". Т. створює образ романтичного ентузіаста, живописця Джеймса Рідлі й апологетизує думку про шляхетний вплив творчості на людину. Саме тому публікацію *"Ньюкомів"* радо зустріли Д. Рескін, В. Морріс, Е. Берн-Джонс. Однак постать художника-дилетанта Клайва Ньюкома вийшла доволі блідою, що дало М. Чернишевському підставу піддати книгу суворій критиці. Утім, натомість Чернишевський належно поцінував "шекспірівську" глибину в образах Етель Ньюком і полковника Ньюкома. Зображаючи їх, письменник проникливо розкрив діалектику душевних поруxів цих персонажів, показав, як ці люди, керовані добрими намірами, можуть стати причиною злигоднів і для себе, і для тих, хто їх оточує.

Роман *"Вірґінці"* (1859) — цікава, хоча й не у всьому вдала спроба письменника поєднати сімейну хроніку з історичним та політичним романом. Автор знову бере "вічну" тему — історію братів-близнюків, перипетії їхніх кохання та суперництва. Весь образний лад цієї книги асоціюється з історією взаємин Англії та США. Давньою мрією письменника було стати свідком тріумфу миру та дружби між народами, хоча він і бачив, що дійсність дає надто мало підстав для цього. Саме тому головний герой роману Джордж Воррінґтон, у якомусь сенсі — "alter ego" автора, гостро переживає свою самотність, свої "гамлетівські" сумніви у можливості направити "вивихнутий суглоб часу". Його роздуми про плин життя наражаються на загадки історичного процесу, на іронію історії. Бо ж історичні персонажі роману, чи то Вашингтон, Франклін, чи то Ґеорґ III, часто не можуть уявити, що їхні вчинки призведуть до результатів, протилежних тим, на які вони сподівалися.

Автор намагається бути якомога менш упередженим у ставленні до англійців і американців-колоністів; він не щадить ані перших, ані других, викриваючи корисливість ділків, тупоголовість і самовпевненість владців, закулісні інтриги, які лицемірно приховують за машкарою "вищих" міркувань. При цьому Т. добре усвідомлює історично прогресивний характер соціальних зрушень, що відбувалися на Північноамериканському континенті наприкінці XVIII ст.

Мотив іронії долі, "маскараду існування" реалізується в романі за допомогою особливої театральної теми, яка створює багатошарову іронію — романні персонажі, маріонетки автора, чинять суд над героями п'єси, сюжет якої пов'язаний як з реальною історією, так і з долями самих учасників судочинства.

Сам Т., як критик і теоретик мистецтва, був настільки ж іронічним та водночас серйозним, як і Т.-романіст: він створив свій особливий "ігровий" критичний метод, який передбачає вільне маніпулювання всіма відомими письменникові парадигмами аналізу твору — біографічною, психологічною, нормативною і т.п. Це не заважало, а допомагало Т. давати нерідко влучні оцінки як своїм сучасникам — Діккенсу, Дюма, Бальзакові, Куперу та ін., так і митцям минулих епох. Знайомство з критичною спадщиною романтиків, зокрема з міфологічною школою у філології, дозволило Т. опанувати засадами історичної поетики, зосібна положеннями про трансформацію жанрів з плином часу, про перенесення окремих функцій цих жанрів на нові види творів.

Українською мовою роман Т. *"Ярмарок Суєти"* переклала О. Сенюк.

***Тв.:** Укр. пер.* — Ярмарок Суєти: Роман без героя. — Харків, 2003. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 12 т. — Москва, 1974–1980; Ярмарка тщеславия: В 2 т. — Москва, 1986.

Літ.: Вахрушев В. С. Творчество Теккерея. — Москва, 1960; Саратов, 1984; Гениева Е.Ю. "С насмешливым умом и добрым сердцем..." // Ин. л.-ра. — 1986. — № 1; Ивашева В.В. Теккерей-сатирик. — Москва, 1958; Теккерей в восп. совр. — Москва, 1990; Уильям Мейкпис Теккерей: Творчество. Воспоминания. Библ. разыскания. — Москва, 1989; Форстер М. Записки викторианского джентльмена: У.М. Теккерей. — Москва, 1985; Шахова К. Вільям Мейкпіс Теккерей // Теккерей В. Ярмарок Суєти. — Харків, 2003; Colby R.A. Thackerey's Canvass of Humanity. — Columbia, 1979; Hardy B. The Exposure of Luxury in Thackerey. — London, 1972; Loofbouron Y. Thackerey and the Form of Fiction. — Princeton,1964; Peters C. Thackerey's Universe. — London, 1987.

В. Вахрушев



ТЕ́ННІСОН, Альфред (Tennyson, Alfred — 6.08.1809, Сомерсбі, Лінкольншир — 6.10.1892, Елдворт, Суррей) — англійський поет.

Народився у родині Джорджа Клейтона Теннісона, парафіяльного священика в Сомерсбі, був четвертою дитиною у багатодітній сім'ї. Батько Т. мав неабиякий літературний талант, але вирізнявся запальною вдачею, що безумовно позначилось на характері поета, все життя хворобливо сором'язливого та вразливого.

Дуже рано виявивши надзвичайні здібності, Т. провів чотири роки у початковій школі містечка Лаут, але основу його освіти становили домашні заняття з батьком. Ще не досягнувши п'ятнадцяти років, Т. написав поему на взірець В. Скотта і дві п'єси у віршах (одна з них, *"Диявол і леді"* — "The Devil and the Lady" — вийшла у світ лише 1930 р.), він завиграшки римував двовірші, урізноманітнював метрику. У 1827 р. разом із братами видав збірку *"Вірші двох братів"* ("Poems by Two Brothers"), більша частина поезій у цій збірці належала Алфредові. Того ж року несподівана щедрість тітки дозволила Т. вступити у Трініті-коледж Кембриджського університету, де, незважаючи на вроджену сором'язливість і відлюдний характер, він невдовзі відзначився завдяки своїм здібностям. Ставши членом Кембриджського студентського літературного товариства, Т. зблизився з багатьма талановитими людьми. У 1829 р. отримав університетську Канцлерську медаль за вірш *"Тімбукту"* ("Timbuctoo"), написане на досить несприятливому матеріалі. У грудні наступного року Т. видав книгу під назвою *"Вірші, переважно ліричні"* ("Poems, Chiefly Lyrical", 1829), котра залишилась майже непоміченою.

Улітку 1830 р. з другом А. Хелламом Т. через Францію перевіз гроші для іспанських повстанців, проте повернувся в Англію переконаним супротивником революції. Смерть батька в лютому 1831 р. змусила його залишити університет і повернутися додому допомагати матері. У грудні 1832 р. Т. видав збірку *"Вірші"* ("Poems"), куди увійшли ранні редакції таких уславлених його поезій, як *"Пожирачі лотоса"* ("The Lotos Eaters") і *"Володарка Шалотт"* ("The Lady of Shalott"), яку критика зустріла досить прохолодно. У кінці 1837 р. сім'я переїхала із Сомерсбі у містечко Хай-Біч біля Лондона; на початку наступного року відбулися заручини Т. з Емілі Селвуд, сестрою дружини його брата Чарлза. Через два роки родина Селвуд, розчарувавшись у матеріальній спроможності Т., розірвала заручини. У 1842 р. загроза "піратських" видань спонукала поета видати дві книги поезій; у першу ввійшли перероблені версії його ранніх віршів, у другу — нові поезії, зокрема і знаменита *"Смерть Артура"* ("Morte d'Arthur"). Це видання прихильно зустріла критика, але розходилося воно повільно. У 1845 р. друзі Т. виклопотали йому державну допомогу. Натхненний таким поворотом подій, Т. у 1847 р. видав свою першу зрілу поему *"Принцеса"* ("The Princess") — фантазію на тему жіночої рівноправності. У травні 1850 р. вийшла поема *"In Memoriam"* (лат. — на спомин, пам'яті). У поемі, де оплакана смерть у 1833 р. Хеллама, втілилися також здобутки багаторічних роздумів поета над великими питаннями любові, життя і смерті. Успіх *"In Memoriam"* був беззаперечним і стрімким. У лічені дні він одружився з Емілі Селвуд, а ще через чотири місяці королева Вікторія надала йому звання поета-лауреата.

У 1853 р. Т. переїхав на о. Уайт, де створив сповнену пристрастей драму *"Мод"* ("Maud", 1855). Він знову звернувся до сюжетів Артурівських легенд. Неприйняття критикою поезії *"Смерть Артура"* змусило поета у 1842 р. відмовитися від великої епічної форми. Тепер він розпочав цикл більш-менш самостійних *"Ідилій"*, які загалом утворили епічне полотно. Перші чотири поеми під спільною назвою *"Королівські ідилії"* ("Idylls of the King", 1859) стали популярними. Останні сумніви Т. розвіяв успіх збірки *"Енох Арден та інші вірші"* ("Enoch Arden and Other Poems", 1864), і в 1869 р. він видав *"Святий Ґрааль та інші вірші"* ("The Holy Grail and Other Poems") — три нові поезії "Артурівського тексту" і перероблений цикл *"Смерті Артура"*. Цикл *"Королівських ідилій"* завершили вірші *"Ґарет і Лінет"* ("Gareth and Lynette", 1872) та *"Балін і Балан"* ("Balin and Balan", опубл. 1885).

У цей самий період Т. звернувся до поетичної драматургії, яка десять наступних літ буде визначати його творчий пошук, хоча у 1880 р. поет і видав збірку віршів *"Балади й інші вірші"* ("Ballads and Other Poems"), яку прихильно зустріла публіка. Перша його п'єса, *"Королева Марія"* ("Queen Mary", 1875), явно не призначена для сцени, у створеному вигляді все ж була поставлена театром "Ліцеум". Невдача постановки, що протрималась на сцені всього п'ять тижнів, не збентежила Т.: він вирішив надалі більше зважати на закони сцени. Наступна його п'єса, *"Гарольд"* ("Harold", 1876), дія якої припадає на час завоювання Англії норманами, не була поставлена за життя поета, хоча більшою мірою, ніж *"Королева Марія"*, підходила для сцени. Деяким його п'єсам пощастило більше. Так, у 1879 р. п'єса Т. *"Сокіл"* ("The Falcon") витри-

мала 67 вистав, довго йшла п'єса *"Чаша"* ("The Cup", 1881). Комедія *"Лісові мешканці"* ("The Foresters"), написана на матеріалі легенд про Робін Гуда, мала успіх в Америці й Австралії, хоча в Англії не ставилась; драма *"Бекет"* ("Becket", 1884), яка завершила історичну трилогію Т., була улюбленою виставою пізнього Г. Ірвінга (1838–1905). Кар'єра Т.-драматурга завершилась провалом у 1882 р. п'єси *"Обіцянка весни"* ("Promise of May"), у якій поет намагався поєднати апологію сільського життя з натяками на позитивізм, що набирав силу в Англії. Ця невдача не вплинула на активність Т.-поета. У 1884 р. письменникові надали титул барона, і він зайняв своє місце у палаті лордів. У 1885 р. він видав збірку *"Тіресій та інші вірші"* ("Tiresias and Other Poems"), через рік — книгу віршів *"Локслі-Хол шістдесят років потому"* ("Locksley Hall Sixty Years After", 1886). У 1886 р. помер його молодший син, Лайонел, а взимку 1888–1889 pp. сам поет переніс важкий напад подагри, який мало не звів його у домовину. Проте у 1889 р. Т. видав збірку *"Деметра й інші вірші"* ("Demeter and Other Poems"). У віршах, що ввійшли сюди, серед яких і знаменитий *"Ідучи з берега"* ("Crossing the Bar"), майже не помітна старече втома. Помер Т. 6 жовтня 1892 р.

Т. усе життя залишався вірним поетичній формі, із опублікованого ним тільки окремі діалоги в п'єсах написані прозою. Між його першою юнацькою збіркою і останньою книгою поезій, *"Смерть Енони та інші вірші"* ("The Death of Oenone and Other Poems", 1892), коректуру якої він встиг переглянути, минуло шістдесят п'ять років. Увесь цей час він видавав поетичні збірки у середньому кожні три роки. Не видно, що його літературна спадщина набагато різноманітніша, ніж у багатьох інших поетів. Після 1833 р. (особливо після 1842) Т., поступово відходячи від малих ліричних жанрів, розширяв свій поетичний світогляд і звертався до моральних і філософських проблем.

Тв.: *Укр. пер.* — Годіва // Орест М. Держава слова. — К., 1995. *Рос. пер.* — Королевские идиллии. — Москва, 2001.

Літ.: Kissane F.D. Alfred Tennyson. — New York, 1970.

М. Іваненко



ТЕРЕ́НЦІЙ, Публій Теренцій Афр (Terentius, Publius Terentius Afer — бл. 190 до н. е., Карфаген — 159 р. до н. е.) — римський комедіограф.

Т. був привезений ще хлопчиком з Карфагена у Рим, де він потрапив до патриція Теренція Лукана. Сенатор оцінив розумові здібності свого маленького раба й, очевидно, поставився до нього з великою симпатією, дав хорошу освіту і зробив вільновідпущеником. За традицією Публій Афр узяв також друге ім'я свого господаря — Теренцій. Мабуть, Лукан допоміг йому ввійти в кола римської поетичної молоді, де він швидко прославився як талановитий поет, який, окрім усього іншого, дуже тонко відчував латинську мову. Цей хист особливо став у пригоді Т., коли він почав писати комедії. Але це сталося значно пізніше, у 166 р. до н. е. Відомо також, що Т. був близький до сенатора Еміліана Сціпіона, майбутнього завойовника Карфагена, та його друга Гая Лелія. У зв'язку з цим навіть виникла версія, поширювана літературними ворогами Т., що справжніми авторами комедій були ці два патриції, яким нібито було незручно виступати під справжніми прізвищами. Пізніші вчені цю версію спростували.

Зближення з угрупованням Ем. Сціпіона змусило Т. звернутися до деяких тенденцій нової аттичної комедії. Бажання припинити агресивну політику Риму, налагодити соціальний мир у самій державі, врешті, саме елліністичне спрямування цього угруповання збігалося з думками авторів нової комедії про відмову від егоїстичної корисливості людей, захист ідеї соціального миру між бідними та багатими, необхідність гуманного ставлення до людини.

Усього Т. написав шість комедій, перша з них, *"Андріянка"* (або *"Дівчина з Андросу"* — "Andria"), поставлена у 166 р. до н. е., *"Свекруха"* ("Hecyra", 165 р. до н. е.), *"Самобичувальник"* ("Heautontimorumenos", 163 р. до н. е.), *"Євнух"* ("Eunuchus") та *"Форміон"* ("Phormio", 161 р. до н. е.), *"Брати"* (160 р. до н. е.). Він переробляв переважно комедії Менандра (чотири із шести), користуючись прийомом контамінації.

За характером творчості Т. різко відрізнявся від свого попередника Плавта і популярності серед римлян майже не мав. Причину цього, мабуть, слід шукати у походженні самого автора. Нам невідомі обставини, за яких він став рабом. Але, безперечно, рабство залишило глибокий слід у його душі, він добре пам'ятав про нього і робив усе можливе, щоби пізніше ніхто не міг дорікнути йому його родоводом. Сам Т. обмежується згадкою про своє залежне становище і несамостійність, але то вже стосувалося творчості. Увійшовши у вищі кола суспільства, він для нього і вирішив писати комедії, зорієнтовані на патриціат, що істотно змінило стилістику комедій. Комедії Т. дуже відрізняються від творів Плавта своєю серйозністю, відсутністю балаганно-комедійних засобів. Створюється враження, що він навмисне "виганяв" із текстів своїх п'єс усе, що могло викликати сміх. І це мало для нього сумні наслідки. У передмові до

"Свекрухи" поет зізнається, що глядачі двічі її "провалили", не додивившися до кінця. Це відбулося через те, що:

Не оцінив й дивитися її не став:
Народ, канатним танцюристом зваблений,
Захоплений був ним. Тепер мов нову
Її ми ставимо...

(Тут і далі пер. Н. Пащенко)

Т. свідомо відмовився від романізації своїх комедій, тобто від внесення в них суто римського колориту і тих актуальних проблем, що турбували римську громадськість. Зображувана в його комедіях Греція мало гармоніювала з умовами римського життя і найменше цікавила напівдекласованих італійських селян чи міських люмпен-пролетарів, з яких складалася основна маса плебсу. До того ж картини, змальовані поетом у його комедіях, учинки героїв інколи прямо суперечили звичаям і моралі римського суспільства. Усі комедії Т. мають специфічно грецькі риси, тому він близький до оригіналів. Щоправда, як і в Плавта, його персонажі одягнені в грецький одяг, мають грецькі імена, не кажучи вже про місце дії чи назви міст і вулиць. Але Т. не ставив і якихось актуальних для Риму проблем, що могли би викликати критику чи невдоволення. У його комедіях ненависні римлянам лихварі і звідники на сцені відкрито не з'являються, воїни-хвальки втрачають свій огидний вигляд, гетери перетворюються у доброчесних жінок, а парасит узагалі стає дотепником-жартівником, якого ніхто не ображав. Дуже скромно поводили себе й раби, вони нікуди не бігли, розштовхуючи ліктями зустрічних, і завжди пам'ятали про покарання. Відсутні в Т. і безпосередні звернення до глядачів, які він уважав нетактовними.

Сюжет п'єс цілком залежав від змісту тієї Менандрової комедії, що ставала основою твору Т. Отже, якоїсь оригінальності у них шукати годі. Його комедії швидше схожі на пізнішу європейську "слізливу комедію", розраховану на те, щоби викликати у глядача щире співчуття. Інтрига як така не цікавить автора. Головну увагу він звертає на характери героїв, причини їхніх учинків, а вони майже завжди шляхетні, чесні та добрі. Не випадково один із персонажів Т. проголошує афористичні слова: "Я людина, і ніщо людське не чуже мені". Подібних афоризмів у Т. трапляється чимало.

Проте хоч як намагався поет не торкатися питань римської дійсності, але вона все одно нагадувала про себе, хоч і в завуальованій формі. Одна проблема особливо цікавила його — це вибір шляху молодою людиною. Як жити далі? Куди йти? Як себе поводити? Для римської молоді то були проблеми справді болісні та актуальні, оскільки занепад моралі не припинявся.

Уже римські дослідники звернули увагу на досконалу літературну мову Т., що до появи його творів практично ще не сформувалася. У нього відсутні застарілі форми Плавтової мови. Герої Т. розмовляють мовою, позбавленою брутальних зворотів, лайки, грубих висловів. Мову твору Т. уважно вивчали граматики та оратори, зокрема, дуже високо цінував Ціцерон. Юлій Цезар залишив своє звернення до Т., назвавши його "напів-Менандром" і "великим поетом", котрий говорив "чистою мовою".

"Свекруха". Ця родинна драма має досить складний сюжет. Памфіл закоханий у гетеру Вакхіду, але батько примушує його одружитися з дочкою сусіда Фідіпа Філуменою. Юнак не знає, що вона — жертва його нічного насильства і чекає від нього дитину. Сп'янілий, він до того ж зняв з її пальця перстень і подарував Вакхіді, розповівши їй про все, що трапилося. Розказав про це він і своєму рабу Парменону. Все ще кохаючи Вакхіду, Памфіл не звертає уваги на дружину. Та поступово гетера почала від нього віддалятися, і врешті Памфіл з нею зовсім пориває, а згодом закохується й у Філумену. Але в цей час помирає його родич, і Памфіл на певний час від'їздить у справах спадщини. Щоби приховати від свекрухи свою вагітність, Філумена залишає будинок Памфіла і повертається до матері — Міррини, обвинувативши свекруху Сострату в поганому ставленні до неї. Памфіл приїздить додому, мріючи про примирення з дружиною, але випадково виявляє справжню причину "хворості" Філумени. Глибоко ображений, він уважає себе збезчещеним і рішуче відмовляється повернути Філумену з дитиною у свій дім. Цього вимагають батьки Памфіла — Лахет і Фідіп, які нічого не знають про безчестя дівчини. Міррина благає Памфіла визнати дитину своєю, щоб одвернути сором від доньки, а потім уже з нею розлучитися, і він погоджується. Врешті Лахет з Фідіпом дізнаються про народження дитини, вважаючи Памфіла її батьком. Вони даремно умовляють його повернути дружину і звертаються з проханням до Вакхіди не приймати більше свого колишнього коханця. Гетера вирішує запевнити в цьому і Філумену з її матір'ю. Пізніше, наказавши Парменону негайно відшукати Памфіла, вона короткою фразою розв'язує увесь заплутаний конфлікт комедії:

Той перстень, що колись подарував мені він,
Міррина враз пізнала. Перстень був її дочки.

(811–812)

Так з'ясовується, що головний герой є справжнім батьком дитини, і настає щасливий фінал.

Невеликий успіх цієї родинної драми пояснювався її серйозністю і браком комедійних епізодів, пов'язаних в основному з гумором раба Парменона. Інші персонажі не виявляють схильності до якихось жартів чи комізму. До того ж, у цій п'єсі немає жодного образу, який мав би певні негативні риси і міг бути висміяний.

З жіночих образів звертає на себе увагу образ гетери Вакхіди, яка сама говорить про свою винятковість, несхожість на колег по професії. Цінуючи доброту Памфіла, його щирість у коханні, вона хоче допомогти йому. Коли ж їй щастить "з'єднати" його родину, знайти справжніх батьків дитини, вона одверто радіє з цього, хоч у її словах відчувається прихований біль:

Яку ж то радість мій прихід приніс
Памфілу нині!
А скільки щастя їм принесла! Клопіт
я зняла з усіх!
Дитя рятую: ладний він його згубити з ними.
Йому над всяке сподівання я жону вернула
І сумніви всі вирішила його батька з тестем.
Початком усього ж оцей був малий
перстенець.
(816–821)

"Брати". Бідний і суворий селянин Демея одного зі своїх синів, Ктесіфона, залишив на виховання у себе, а другого, Есхіна, усиновив заможний брат Демеї Мікіон, який мешкав у місті. Виховували вони юнаків кожний по-своєму, відповідно до власних поглядів на життя. Демея дотримується патріархально-традиційних методів, що передбачають важку фізичну працю, беззастережне виконання наказів батька. Мікіон віддає перевагу гуманній системі, він намагається прищепити Есхінові почуття незалежності, людської гідності, чесності і доброти. Він поблажливо ставиться до його юнацьких захоплень і не приймає засобів виховання Демеї (як і той — його):

Той важко помиляється, по-моєму,
Авторитетною хто владу ту вважає
Й міцнішою, що лиш тримається на силі,
Ніж ту, що дружелюбством сама твориться.
(66–69)

Але Есхін, зійшовшись із бідною дівчиною Памфілою, котра чекає від нього дитину, нічого про це не говорить Мікіону. Пізніше той дає Есхінові можливість одружитися з Памфілою, оскільки гроші взагалі для нього особливої вартості не мають. У цей самий час Ктесіфон закохується в арфістку, котра належить звіднику Саніону. Заради свого брата Есхін з бійкою звільняє її. Звістка про скандал набуває широкого розголосу. Усі засуджують дії молодих людей, особливо розгніваний Демея, хвилюється й родина нареченої Есхіна. Вважають, що він визволив арфістку для себе. У його вчинку Демея бачить наслідки надто вільного виховання Мікіона. Тим більшим виявляється розчарування Демеї, коли з'ясовується, що арфістка призначена для втіх Ктесіфона, якого він виховував у суворих правилах. Таким чином, Т. переконує глядачів у перевазі системи Мікіона, котрий ніби перемагає свого брата. Проте у фіналі автор примушує глядачів прийти до прямо протилежних висновків. Демея, бажаючи завоювати популярність, стає щедрим і поблажливим. Щоправда, робить він це за рахунок брата: пропонує дати волю рабу Сіру з його дружиною, нагородити їх за вірну службу, подарувати ділянку землі бідному родичу. А перед цим він радить самому Мікіону одружитися з матір'ю арфістки і долає його опір з допомогою Есхіна.

Фінал, як свідчили вже античні вчені, належав самому Т. На той час римляни ще не могли цілком сприйняти як епікурівську систему виховання, так і надто сувору Демеї. Тому автор обирає компроміс: традиційні прийоми виховання значно кращі, ніж нові, "модні", але їх слід "розбавити" певними дозами гуманного ставлення до вихованців.

Найпривабливішим персонажем п'єси є Мікіон, у якого доброзичливість до людини поєдналася з практицизмом і здоровим глуздом. У вигідному світлі зображений і Есхін. Цікаво, що ця п'єса Т. є єдиною, де звідник з'являється у трьох сценах (у першому акті). До того ж, Саніон показаний автором не в карикатурному плані, як Плавтові звідники та лихварі. Відчуваючи ненависть до себе з боку всіх людей, він ні на кого не звертає уваги і домагається виплати втрачених грошей, навіть старається захистити свою гідність:

Так, звідник, й зізнаюся в тім, що згубою
для молоді я став,
Клятвопорушник, ще й болячка,
та тебе не ображав.
(107–108)

Комедії Т. були розраховані на досить вузьку аудиторію освічених людей. До тем, що їх він розробляв у своїх п'єсах, неодноразово зверталися ліричні поети. У подальшому слава Т. зростала. Античні вчені вважали його одним із перших римських класиків, особливо підкреслюючи його талант стиліста і великий внесок у створення літературної латинської мови. У період Середньовіччя та за доби Відродження разом з Верґілієм він був найвідомішим римським письменником. Т. багато перекладали, вивчали в монастирських і світських школах. Його

твори, зокрема окремі теми і проблеми, використовувалися в церковних драмах. Багато переробок його п'єс здійснили В. Шекспір і Мольєр. Італійський драматург К. Ґольдоні присвятив Т. однойменну п'єсу. Німецький просвітник Г. Лессінґ умістив у свою книгу "Гамбурзька драматургія" блискучу рецензію на *"Братів"*, уважаючи цей твір ідеальною комедією.

Т. високо шанував Г. Сковорода. Українською мовою його твори перекладав Ю. Мушак.

Тв.: *Рос. пер.* — Комедии. — Москва, 1985; 1999.

Літ.: Савельева Л.И. Худож. метод П. Теренция Афра. — К., 1966; Ярхо В.Н. Драматургия Теренция: Уроки человечности // Теренций. Комедии. — Москва, 1985; Brożek M. Terencjusz i jego komedie. — Wroclaw, 1960; Büchner K. Das Theater des Terenz. — Heidelberg, 1974.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ТІК, Йоганн Людвіґ (Tieck, Johann Ludwig — 31.05. 1773, Берлін — 28.04.1853, там само) — німецький письменник.

Народився у родині канатника. Батько мав необхідні статки, тож Т. зміг здобути прекрасну освіту в одній із найкращих гімназій — Фрідріх-Вердерівській, де він навчався з 1782 до 1792 р. У гімназії Т. познайомився з В. Г. Вакенродером, вплив якого помітно позначився на формуванні його естетичних і літературних уподобань. У 1793 р. друзі відвідали Нюрнберг і Бамберґ, що були центрами культурного життя Німеччини в епоху Дюрера. Вихований у гімназії інтерес до літератури, історії, мов визначив подальший вибір освіти Т. З 1792 до 1794 р. він вивчав історію, теологію та філософію в університетах Галле, Геттінгена, Ерланґена. Після закінчення університету Т. співпрацював з відомим видавцем Ф. Ніколаї, діяльність якого значною мірою сприяла поширенню в Німеччині тривіальної літератури та прищепленню читацькій публіці смаку до такого чтива. Саме у видавництві Ніколаї Т. вперше познайомився із законами белетристики, самобутнім представником якої у романтичній літературі він, зрештою, і став.

Початок творчої діяльності Т. припадає на 1795—1796 рр. У 1795 р. побачили світ його твори *"Абдалла, оповідання"*, написане ще у 1792 р., та *"Примирення, оповідання"*. Проте літературне визнання Т. приніс роман *"Історія пана Вільяма Ловелла"* ("Geschichte des Herr William Lovell") у трьох томах, створений у 1795—1796 рр. У 1796 р. Т. розпочав і свою перекладацьку діяльність — вийшла в світ його інтерпретація п'єси В. Шекспіра "Буря". У 1797 р. поряд з публікацією своїх оповідань Т. видав книгу "Сердечні виповідання схимника-любителя мистецтв" ("Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders") В. Г. Вакенродера — твір, що справив потужний вплив не лише на формування естетичних уподобань самого Т., а й романтизму загалом.

У 1797 р. Т. здобув визнання як самобутній драматург і новеліст. Побачили світ такі його твори, як *"Кіт у чоботях, дитяча казка у 3-х діях з інтермедіями, прологом та епілогом, твір Петера Леберехта"* ("Gestiefelten Kater"), а також *"Народні казки, видані Петером Леберехтом"* у трьох томах ("Volksmärchen"); до збірника увійшла й казка *"Білявий Екберт"* ("Der blonde Eckbert").

У 1798 р. помер Вакенродер. Для Т. це була величезна втрата. Т. вважав його не лише своїм другом, а й духовним наставником. Підтвердженням духовних та душевних зв'язків з Вакенродером став роман *"Мандри Франца Штернбальда"* у двох томах ("Franz Sternbalds Wanderungen", 1798). Своєрідним пам'ятником другові стало видання Т. у 1798 р. *"Фантазій про мистецтво для друзів мистецтва"* ("Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst"). В есе, оповіданнях, що увійшли до збірника, набуло втілення притаманне єнським романтикам розуміння і трактування мистецтва. Того ж року побачили світ п'єси *"Принц Цербіно, або Поїздка до Доброго смаку, у певному сенсі продовження Кота в чоботях, гра на 6 дій"* і *"Світ навиворіт. Історична драма на 5 дій"*.

У 1799 р. Т. зблизився із Й.К.Ф. Шиллером — провідником єнських романтиків. У єнському гуртку романтиків Т. — один із послідовних шанувальників творчості В. Шекспіра та М. де Сервантеса, твори яких він перекладає і видає. Інтерес до Відродження у Т. не слабшав ніколи, такою ж відданою була його любов до старої німецької поезії. Ще у 1793 р. Вакенродер у листі до Т. звертав увагу на непідробну вартісність і дивовижні чари старонімецької поезії: "Принагідно зауважу, — пише Вакенродер, — що ти вельми мало знаєш старонімецьку літературу, якщо знаєш лише міннезинґерів. Вона взагалі у нас надто мало знана. А поза тим, у ній є чимало доброго, цікавого та своєрідного, і вона безмірно важлива для історії нації та духу". Т. завжди був непоганим учнем, а свідченням його чудових знань у царині німецької поезії давніх часів стала публікація у 1803 р. збірника *"Пісні кохання швабської епохи в новій обробці"*.

У 1805 р. Т. зміг здійснити свою мрію про подорож до Італії. З липня 1805 до осені 1806 р.

він мандрував країною Рафаеля, Мікеланджело, Л. да Вінчі, а в 1817 р. він, перекладач В. Шекспіра, знаний у Німеччині як шанувальник театру старої Англії, відвідав Британські острови.

У 1819 р. разом з родиною і графинею Генріеттою Фінкенштейн Т. подався у Дрезден, де жив до 1842 р., виконуючи обов'язки драматурга і гофрата (завідувача репертуарною частиною) у Дрезденському придворному театрі. Віддаючи багато часу та сил театрові, Т. не полишав і суто літературної праці. Упродовж років, проведених у Дрездені, він написав чимало новел та віршів, перекладав п'єси драматургів шекспірівської доби, публікував статті, присвячені німецькому й англійському театрам. Як і раніше, Т. активно займався виданням творів письменників та діячів мистецтва, близьких до романтичного руху, публікацією нових перекладів улюбленого Шекспіра. Перелік опублікованих авторів постійно розширювався: до вже виданих Вакенродера та Новаліса додалися тритомне зібрання творів Г. фон Клейста, "Посмертні твори і листування Зольґера" у двох томах, перекладені А.В. фон Шлеґелем, Т. Доротеї та графом В. Баудіссіне "Драматичні творіння Шекспіра" у дев'яти томах, а також повне зібрання творів письменника-штюрмера Й. М. Р. Ленца.

У 1842 р. Т. отримав запрошення прусського короля Фрідріха Вільгельма IV і переїхав у Берлін, де йому судилося прожити останнє десятиліття свого життя, працюючи у придворному театрі. 28 квітня 1853 р. Т. помер, залишивши величезну художню та критичну спадщину, щоправда, вельми неоднорідну за своїми естетичними критеріями та значенням. Утім, не підлягає сумніву одна річ: без Т. і його творів картина романтичного мистецтва у Німеччині буде дуже неповною. Творчість Т. по-своєму віддзеркалила період дивовижної віри у всемогутність і тріумф мистецтва, властивої єнським романтикам. Т. не тільки поштиво схилявся перед давньою німецькою поезією та фольклором, а й невтомно працював над виданням цих пам'яток національної культури. Про це яскраво свідчить публікація Т. обробок знаменитих народних книг ("Історія синів Ґеймона у 20 старовинних малюнках", "Дивовижна історія кохання прекрасної Маґелони і графа Петра Прованського", "Вікопомна історична хроніка шильдбюргерів у 20 пропам'ятних розділах" та ін.). Т., як і пізні романтики, зміг пересвідчитися в нездійсненності прекрасних ідеалів єнців і, можливо, одним із перших зумів зауважити небезпеку, яку приховує в собі наступ масової культури, показати, до чого призводить необмежене потурання смакам натовпу (п'єси *"Кіт у чоботях"*, *"Світ навиворіт"*, *"Принц Цербіно"*), якою нищівною може бути влада грошей і багатства (*"Білявий Екберт"*, *"Рунненбурґ"*).

Важко з певністю назвати жанр, у якому би Т. не спробував своїх сил. Він писав романи, казки, новели. Але під пером письменника навіть із найтрадиційнішими жанрами відбувалися дивовижні метаморфози. Либонь, саме в творчості Т. повною мірою втілився принцип універсальності поезії, за який так послідовно виступали єнці. Яскравим прикладом втілення цього принципу може слугувати комедія *"Кіт у чоботях"*. Т. свідомо обирає сюжет, відомий з казки Ш. Перро. Але повна назва твору виглядає так: *"Кіт у чоботях, дитяча казка у 3-х діях з інтермедіями, прологом та епілогом, твір Петера Леберехта"*. У назві вказано все: і адресат, для якого створена п'єса, і структура твору, й інформант, який розповів світові історію про кота Гінца. Колись проникливий читач уже мав справу з такою практикою називання творів. Звичайно ж, це було не так уже й давно, за часів, які стали набутком не надто віддаленої історії, — в епоху Просвітництва. Назва твору повинна була наче символізувати перемогу здорового глузду, але вибір жанру (комедія), використання казкового сюжету і вказівка на адресата (дитяча казка) уже ставлять під сумнів настанову на здоровий глузд. Проте жодних сподівань на тріумф все пояснюючого розуму, який розставить усі крапки над "і", не залишається після першої ж ремарки: "Дія відбувається у партері. Комедія вже повна". Все змішалося. Партер займає місце на сцені, до сценічного простору входять і сцена, і зал для глядачів. Чути репліки, що свідчать про деяку розгубленість добропорядних бюргерів п. Мюллера і п. Шлоссера, яким пропонують у храмі муз переглянути дитячу казку. Але вчений п. Фішер, який зажив плодів просвіти, все з'ясовує: "З такими забобонами ми давно впоралися — просвіта принесла свої плоди", — відтак вчений п. Мюллер підсумовує: "Швидше за все, це звичайна міщанська драма з родинного життя". Отже, казку, яку партер трактує як "дитяче белькотіння", розсудливі дорослі відкидають і одностайно налаштовуються на перегляд міщанської драми — витвору раціоналістичної епохи Просвітництва, кумирами якої були А. В. Іфланд та А. Ф. Ф. Коцебу. Вже зав'язка, віртуозно виписана Т., визначила цілком новий поворот у добре відомому сюжеті. Історія кота Гінца та його господаря Готліба стала приводом не лише для розвінчування філістерського здорового глузду та претензій на формування художнього смаку, а й підставою для серйозної полеміки з естетичними нормами просвітницького театру, буквальне дотримання яких призвело до утвердження на німецькій сцені не високих традицій Г. Е. Лессінґа і

Шиллера, а п'єс Коцебу і К°. *"Кіт у чоботях"* Т. — це спроба повернути театрові "його споконвічну ідею, його суть" (А. Карельський).

Про несумісність казки і реальності, про згубний вплив світу людей на світ фантазії, таємниці Т. писав не раз. Цій темі присвячені його новели-казки *"Білявий Екберт"*, *"Ельфи"* й ін.

У новелі-казці *"Ельфи"* ("Elfen", 1811) Т. звертається до відомої легенди про казкових істот, які незримо для людей роблять дива. Вони допомагають працьовитим, віддячують добрим і чуйним. Цей переказ не раз зазнавав переробок. Своє трактування відомого сюжету зміг запропонувати і Т. У його казці ельфи є уособленням вічних прихованих сил природи: води, скарбів земних надр. Природа у казці постає у вічному русі та зміні. Т. одухотворює природу.

Світ природи прекрасний і гармонійний, маленька Марія, яка потрапила до царства ельфів, навіть не відчуває плину часу, який тут минає повільніше, ніж у звичайному світі. Їй здається, що вона була в дивовижному царстві лише один день, натомість на землі збігло аж сім років. Але ж відчуття часу є суб'єктивним, і в цьому Т., як, утім, й інші романтики, глибоко переконаний. Вся річ у тім, щó є одиницею виміру: дні, години, хвилини. Якщо кожна мить сповнена переживання, то час ущільнюється до краю. А емоцій та вражень у дивовижному царстві ельфів Марії аж ніяк не бракувало. У казці чудове царство ельфів існує на противагу буденному світові, у якому немає нічого незвичайного, тому що він існує за законами здорового глузду. Т. — прихильник такого світу, в якому досить місця для таємниць і фантазій, що так прикрашають життя! Але... фінал казки сумний: Марія мимоволі стала винуватницею загибелі царства ельфів, розкривши їхню таємницю. Ця необачність призвела до загибелі джерела, де жили ельфи, гинуть дерева та квіти, а з ними і Марія та Ельфіда, покровителька ельфів. Зі світу зникає краса, а отже, й життя. Фінал казки, як завжди у Т., багатозначний: чи є загибель царства ельфів результатом необачності, а чи це наслідок вторгнення людини за межі таємниці? Хто відповідає за збереження краси та життя на Землі? Ось такі непрості питання виникають після прочитання цієї химерної казки.

У пізніх новелах Т. підкреслює думку про руйнівний вплив реальності, у якій все підпорядковане здоровому глузду, на світ, організований за іншими законами. Характерною з цього погляду є новела *"Життя ллється через вінця"* ("Des Lebens Überfluss", 1839). Світ мистецтва поданий у творі закоханими Генріхом і Кларою. Поєднавши свої долі всупереч волі батьків, вони змушені жити доволі скромно. Але всі їхні поневіряння компенсуються близькістю душ, у яких живе надія на кращі часи. Генріх веде щоденник, він захоплюється старовинними книгами, а Клара займається хатніми справами і з насолодою слухає написане чоловіком. Невідомо, як могла скластися їхня подальша доля, якби не неймовірно холодна зима і цілковитий брак коштів, які відірвали закоханих від земних турбот не лише в переносному, а й у прямому значенні. Генріх розібрав на дрова драбину, яка з'єднувала їхню кімнату на горищі з рештою світу. І ось у такому становищі повної ізоляції Генріхові сниться дивний сон, начебто він опинився на аукціоні, де відбувається розпродаж людей. Автор детально описує стан, у якому перебуває його герой: "Я почував себе тяжко упослідженим, мій сором не мав меж". З пихатою міною, неприхованою зловтіхою і презирством оглядають потенційні покупці пропонований їм товар. Слуга без церемоній відштовхує свого колишнього господаря, називаючи його "старим мотлохом", а хтось глузливо атестує і самого Генріха: "Ця погань нічого не варта". Показовою є й стартова ціна, з якої починається аукціон, — один гріш. Її призначає старий лахмітник. І хоча ціна поступово зростає, проте суть процедури не змінюється: продається людина, а розпалені азартом торжища учасники аукціону навіть не замислюються над абсурдністю того, що відбувається. Сон уривається, але пробудження не приносить спокою. На відміну від інших казкових новел Т., ця закінчується добре. Але в цьому щасливому фіналі так багато іронії, що поширюється не лише на тих, кого зазвичай називають філістерами або розсудливими бюргерами, а й на Клару та Генріха, які, здавалося би, належать до іншого табору. Автор аж ніяк не однозначно ставиться до тих, кого традиційно називали романтиками — "ентузіастами". Клара і Генріх опинилися, так би мовити, у подвійному полоні — вони є бранцями ілюзій і дійсності; для повного щастя їм, виявляється, врешті-решт, потрібні тільки тепла домівка і добрий ангел, готовий узяти на себе всі побутові турботи. Цей ідеал був дуже далекий від осяйних вершин, до яких кликала муза єнських романтиків. Але Т. ніколи не нав'язує своєї думки і залишає читачеві право самому вирішувати, хто має рацію.

Тв.: Укр. пер. — Із передмови до збірника "Любовні пісні швабської давнини" // Мислителі німецького романтизму. — Івано-Франківськ, 2003. *Рос. пер.* — Белокурый Экберт. Жизнь льется через край. Избр. проза немецких романтиков: В 2 т. — Москва, 1979. — Т. 1; Странствия Франца Штернбальда. — Москва, 1987; Виттория Аккоромбона. — Москва, 2002.

Літ.: Берковский Н.Я. Тик // Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — Ленинград, 1969; Дмитриев А.С. Проблемы йенского романтизма. — Москва, 1975; Жирмунский В.М. Комедия чистой радости ("Кот в сапогах" Людвига Тика, 1797) // Из истории зап.-евр литератур. — Ленинград, 1981; Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. — Москва, 1992; Kern J.P. Ludwig Tieck: Dichter einer Krise. — Heidelberg, 1977; Ludwig Tick. — Darmstadt, 1976; Ribbat E. Ludwig Tick. — Berlin, 1978.

Л. Дудова



ТІКАМА́ЦУ МОНДЗАЕ́МОН (автонім: Сугіморі Нобуморі — 1653–1724) — японський драматург.

Т.М. народився у самурайській сім'ї, але його батько покинув васальну службу у феодала, коли майбутньому драматургові було близько шістнадцяти років. Сім'я переселилася у Кіото. Відтоді він, за його власними словами, "носився на хвилях міського життя". Побував пажем в аристократичному домі, у монастирі, невдачливо навчався торгівлі. Він рано залучився до літератури і почав віршувати у модному тоді жанрі хоку, одне з яких збереглося у поетичному збірнику 1671 р. Т.М. був добре ознайомлений із літературою своєї країни: класичною поезією давнини і модними віршувальниками свого часу, феодальним епосом і театром Но. Безумовно, він був знайомий також і з театром Китаю.

Є відомості, що господар, у якого Т.М. служив певний час, був любителем театру ляльок і сам іноді писав п'єси для лялькового театру. Юному прислужникові не раз доводилося виконувати доручення, з якими хазяїн посилав його до Удзі Каґанодзьо (1635–1711), найвідомішого тогочасного виконавця дзьорурі в Кіото, власника театру ляльок. Т.М. заохотився до театру, і сам почав писати п'єси. У 70-х рр. XVII ст. розпочалося його співробітництво з ляльковим театром Мандзюдза, заснованим у Кіото в 1675 р. Удзі Каґанодзьо.

У ляльковому театрі дзьорурі співець-оповідач декламував текст, ляльки мімікували у супроводі триструнного сямісена. Співці-оповідачі та ляльководи — представники давніх професій — об'єдналися наприкінці XVI ст. Дзьорурі — ім'я героїні надзвичайно популярних оповідей про романтичне кохання славетного воїна Мінамото Йосіцуне та вродливої Дзьорурі, зафіксованих іще у XV ст. Її ім'я стало назвою цілого жанру театралізованих оповідей. Виконувалися ці оповіді мандрівними співцями під звуки лютні (біва) впродовж декількох століть.

Синтез оповідного та видовищного лялькового мистецтва здійснився у загальному процесі зародження нових театрів. У театру дзьорурі була важлива перевага для драматурга: на відміну від театру кабукі, у якому панувала акторська імпровізація і текст п'єси постійно перероблявся, тут авторський текст зберігався, зазвичай, без змін.

Відомо чимало п'єс, що йшли на сцені театру дзьорурі Узді Каґанодзьо, проте прізвища авторів на них не зазначені, через те важко визначити, які з них належать Т.М. Спочатку (до 1685 р.) драматичні елементи у спектаклі були слабо розвинуті. Це була немовби ледь драматизована прозаїчна оповідь, а ляльки слугували статистичними ілюстраціями дії. Т.М. переніс у театр дзьорурі чимало сюжетних і конструктивних елементів драми театру кабукі, але він ніколи не забував про специфіку лялькового театру. "Оскільки дзьорурі виконується у театрах, які суперничають із кабукі, — зауважує він, — інакше кажучи, з театром живого актора, автор п'єс дзьорурі повинен наділити своїх ляльок різноманітними почуттями і тим завоювати увагу читачів".

У дзьорурі обов'язково входило т. зв. "мітіюкі" — мандри героїв, запозичене з театру Но. Це великий поетичний епізод, коли ідея гальмується, але перед глядачами немовби розгортається рухома панорама дороги. Топоніміка уможливлює багату гру слів (прийом театру Но). Часто у п'єсах Т.М. мітіюкі емоційно насичене вкрай, це останній шлях героїв до загибелі. У п'єсах дзьорурі у кожного акту був поетичний зачин, який створював особливий емоційний настрій.

Поетична тканина мови у Т.М. — великого поета — дуже багата. Вірші у силабічному розмірі 7–5 складів окрилені повторами, співзвуччями, римами. Мелодика динамічна та розмаїта. Він використовує японські омоніми (прийом театру Но) так, що від одного слова відгалужуються різні смислові значення. У комедійних місцях він розсипає каламбури, звучать народні пісні, епічна оповідь, скорботна елегія або веселий танець. Кожен персонаж у Т.М. говорить особливою мовою, хай то буде професійний жаргон чи місцева говірка. Авторська мова (віршована) пояснює, що і як говорити, прокреслюючи рисунок руху та жестів. Це своєрідна режисерська експозиція для ляльок. Ляльки у театрі дзьорурі були у дві третини людського зросту, кожну вів ляльковод у чорному капюшоні, керуючи нею за допомогою прихованих у спині ляльки особливих приводів. Ляльки у XVII ст. ще були доволі статичними, але постійно ускладнювалися до такої міри, що згодом для головного героя знадобилися ще три

ляльководи. Ілюзія життя ляльки була настільки повною, що люди, котрі відкрито працювали з нею на сцені, робилися наче невидимцями, про них забували.

Спочатку Т.М. писав для театру дзьорурі дзідаймоно (букв. "про події колишніх часів") театралізовані легенди, побудовані на зчепленні гостродраматичних мотивів. На перших п'єсах не вказано прізвища автора. Достеменно йому належить п'єса *"Спадкоємці братів Соґа"* ("Йоцуґі Соґа"), написана для Удзі Каґанодзьо у 1683 р. Уже в тій п'єсі Т.М. показав себе новатором. Надихнувшись сюжетом повісті XV ст. "Соґа моноґатарі", звідки брали сюжети і його невідомі попередники — творці п'єс для театру дзьорурі, Т.М. не пішов торованою дорогою. Він розпочав оповідь після загибелі відважних братів Соґа, котрі жили у XII ст. За образу їхньої пам'яті вирішують помститися віддані васали. Т.М. вводить у п'єсу й образи куртизанок — колишніх коханок братів Соґа. Драматург зображує своїх героїв у сучасній глядачам побутовій обстановці. Надзвичайно вдало використовував Т.М. і традиційне мітіюкі (опис шляху).

У цій поетичній оповіді кохані братів Соґа, котрі йдуть до їхньої матері, щоби повідомити її про загибель синів, із непідробним почуттям розповідають про гірку долю дівчат, котрі стали куртизанками, та про своє кохання до братів Соґа. У п'єсі щасливий фінал. Васалів, які відімстили за своїх панів, помилував правитель, а куртизанки, вірні своєму коханню, прославляються в поетичному епілозі.

У 1685 р. співець-оповідач Такемото Ґідаю (1650–1714) — суперник Удзі Каґанодзьо — відкрив свій театр в Осака. У нього був сильний голос надзвичайної краси. Його прізвище стало прозивним для співців-оповідачів у ляльковому театрі, їх почали називати "ґідаю".

У 1685 р. Т.М. написав для театру Такемото Ґідаю драму *"Переможний Каґекійо"* ("Сюссе Каґекійо"), за жанром також історичну. Дія п'єси співвіднесена із XII ст. Знаменитий воїн Каґекійо закохався у просту жінку Акоя, проте одружився із дівчиною шляхетного роду Оно. Дізнавшись про це, Акоя у гніві та відчаї зважується на зраду: вона виказує ворогам Каґекійо місце, де він переховується, але йому щастить відбитися. Вороги катують його юну дружину, вимагаючи видати Каґекійо. Тоді, щоби звільнити її, він добровільно здається. Акоя із синами приходить до Каґекійо у в'язницю, щоби виблагати прощення. Каґекійо невмолимий. Він зрікається її і двох своїх дітей. У відчаї жінка присягається коханому: якщо він не пробачить їй, то вона вб'є дітей. Каґекійо непохитний, і тоді Акоя вбиває дітей і себе. Каґекійо рве ланцюги і вбиває свого ворога, але побоюючись за життя дружини, знову добровільно повертається у в'язницю. Незабаром Каґекійо страчують. Але богиня милосердя Каннон замінила настромлену на кіл голову Каґекійо своєю й оживила його. Це було цілком у дусі п'єс лялькового театру, де людину, котра потрапила у біду, зазвичай рятувала надприродна сила — божество чи чарівний талісман.

Із середини 80-х рр. Т.М. писав п'єси для всіх лялькових театрів Кіото й Осака. І прикметно, що з 1687 р. у театральних програмах уперше починає вказуватися ім'я та прізвище автора п'єси — Т. М. Це свідчило про зрослу роль письменника-драматурга у тогочасному театрі.

Т.М. співпрацював не лише з театром ляльок, а й із театром кабукі в Кіото. Драматург дружив із провідним актором цього жанру, Саката Тодзюро. Із 1695 р. Т.М. взагалі майже на десять років відійшов від лялькового театру. Він писав для Саката Тодзюро п'єси, враховуючи його індивідуальний акторський хист. Слід врахувати, що між театром кабукі та дзьорурі існувала одночасно як конкуренція, так і творча взаємодопомога.

П'єси Т.М., створені для театру кабукі, збереглися в основному лише у стислому викладі (наприклад, написана ним для Саката Тодзюро *"Кейсей Мібу дайнембуцу"*; назва не підлягає точному перекладу). Це типова для Т.М. авантюрна драма з фольклорними фантастичними мотивами, проте сцени сімейних чвар уже достовірно зображають тогочасне життя. Спільна робота драматурга з видатним актором Соката Тодзюро спричинила народження побутової драми.

У 1703 р. було вперше виконано дзьорурі Т.М. *"Самовбивство закоханих у Сонедзакі"* ("Сонедзакі сіндзю"). Це була справжня народно-гуманістична драма. Подвійне самовбивство закоханих (вони називалися "сіндзю" — "вірність серця") траплялося у Японії достатньо часто. У п'єсі Т.М. все межово просто і життєво. Герой п'єси — маленька людина, прикажчик, несправедливо звинувачений. Він зводить рахунки із життям разом із коханою, дівчиною із "веселого кварталу".

Шедевр Т.М. — п'єса *"Самогубство на Острові небесних тенет"* ("Сіндзю Тенно Амідзіма") написана і поставлена на сцені Такемотодза у 1720 р., через два місяці після реальної трагедії. Прототипи героїв — реальні особи, але п'єса не є фактографічною. Герой п'єси, небагатий купець Дзіхей, кохає Кохару, дівчину з "веселого кварталу". Але в купця є дружина і діти. Дружина у листі благає Кохару відштовхнути від себе Дзіхея, щоби врятувати його та сім'ю.

Кохару намагається це зробити, дружина О-сан розповідає чоловікові правду, дізнавшись, що дівчину продадуть іншому і вона вчинить самогубство.

У п'єсах Т.М. часто виникають колізії між природним людським почуттям (ніндзьо) і моральним обов'язком (гірі) у його феодальному трактуванні. Драматург зауважив, що внутрішній світ молодої людини тієї перехідної епохи втратив свою цілісність. Герой п'єси розривається між обов'язком і почуттям, роблячи одну помилку за другою. П'єси Т.М. — галереї типових образів, що охоплюють усі рівні суспільства у різних місцевостях Японії. При цьому автор завжди співчуває зневаженим та скривдженим (*"Нічна пісня погонича Йосаку із Тамба"* — "Тамба-но Йосаку мацу-но комуробусі", 1708; *"Гонець у пекло"* — "Мейдо-но хікяку", 1711; *"Олійне пекло"* — "Оннагоросі абурадзіґоку", 1721).

Побутові драми Т.М. вплинули і на його історичну драматургію. Передусім це стосується п'єси *"Битва коксінґі"* ("Кокусен'я кассен", 1715), яка мала фантастичний успіх. Її сюжет пов'язаний із подіями китайської історії, причому порівняно недалекого для епохи Т.М. часу, із завоюванням Китаю манчжурами у 1644 р. У цій "пригодницькій" п'єсі, сповненій неймовірних подій, дивовижних картин, жорстоких сутичок, змальовано боротьбу ладного піти на будь-який подвиг "корсара" Коксінґа (так називали європейці китайського воєначальника та флотоводця Чжен Чен-ґуна) — напівкитайця, напівяпонця. Проте для Т.М., котрий використав деякі сюжетні ходи китайської драматургії, події китайської історії були лише приводом для створення сповненої пригод, захопливої драми у народному дусі.

Т.М. був не лише основоположником нового театрального жанру, а й глибоким теоретиком мистецтва. Його естетичні висловлювання збереглися у записах його приятеля Ходзумі Ікана, які він зробив уже після смерті драматурга у 1738 р. Помер Т.М. у зеніті слави. "Богом поміж драматургів" величали його сучасники. Театр кабукі адаптував багато його дзьорурі. Вони ввійшли у репертуарний фонд обох театрів як їхня спільна видатна спадщина.

Тв.: Рос. пер. — Драмы. — Москва, 1963; Драматич. поэмы. — Москва, 1968; [Пьесы] // Яп. театр. — С.-Петербург, 2000.

Літ.: Гундзи М. Яп. театр Кабуки. — Москва, 1969; Маркова В.Н. Предисловие // Тикамацу Мондзаэмон. Драматич. поэмы. — Москва, 1968; Маркова В., Львова И. Тикамацу Мондзаэмон и его театр // Тикамацу М. Драмы. — Москва, 1963; Театр и драматургия Японии. — Москва, 1965.

В. Маркова, В. Санович



ТІ́РСО ДЕ МОЛІ́НА (Tirso de Molina; автонім: Тельєс, Ґабріель — 1571 чи бл. 1583, Мадрид — 12.03. 1648, Сорія) — іспанський драматург.

Про місце народження Т. де М. нічого не відомо. Тривалий час предметом дискусії була особа письменника, оскільки нині відомим є тільки його чернече ім'я, а також те, що він був членом ордену мерседаріїв (орден Милості), який займався викупом іспанців з алжирського полону, був місіонером в Америці, потім членом правління ордену мерседаріїв і його історіографом. У 1616–1618 рр. проповідував у Санто-Домінґо на Гаїті, згодом — командор мерседаріїв у Трухільйо. У 1625 р. постав перед судом "хунти де реформасьйон" за написання світських п'єс і був засланий у провінцію із забороною писати. Але вирок не було виконано. З 1626 р. Т. де М. знову оселився у столиці, де й продовжив свою літературну діяльність. Товаришував з К. Л. Ф. де Веґою та його учнями. Мав кілька псевдонімів — Тірсо де Моліна, Параквельйос де Каваньянс і Хіль Берруґо де Тексарес.

Т. де М. належать твори різних жанрів: історична драма, комедія інтриги, комедія "плаща і шпаги", "божественна комедія" ("comedias divinas"), ауто, філософсько-релігійна драма. Найвідомішими є такі п'єси, як *"Любов-цілителька"* ("El amor médico"), *"Селянка з Вальєкаса"* ("La villana de Vallecas"), *"Дон Хіль Зелені Штани"* ("Don Gil de las calzas verdas"), *"Сором'язливий у палаці"* ("El vergonzoso en palacio"), *"Благочестива Марта"* ("Marta la piadosa"), *"Мудрість жінки"* ("La prudencia en la mujer"), *"Севільський баламут, або Камінний гість"* ("El burlador de Sevilla y Comidado de Piedra"). У найкращих традиціях ренесансної літератури написані *"Толедські вілли"* ("Los cigarrales de Toledo"), опубліковані у 1621 р. За формою та змістом цей твір близький до "Декамерона" Дж. Боккаччо (вілла — день). У *"Толедських віллах"* Т. де М. викладає свої погляди на літературу та драматургію, імплікуючи у текст віршовані комедії, захищає творчість де Веґи. Так, молодий автор активно виступає проти канонів класицизму, підтримує вимогу де Веґи "писати з натури". У творі висловлюються основні художні принципи Т. де М.: наслідування мистецтву та життю, змішування у комедії трагічного та комічного, "змішування протилежних елементів", тобто показ у комедії королів і аристократів поряд із простолюдинами. Головною структурною особливістю п'єс Т. де М. стане контраст. Він визначить і зміст *"Толедських вілл"*, які є сумішшю кількох жанрових форм: любовно-авантюрної

оповіді, пасторалі, сатиричної побутової новели, віршованої комедії. Т. де М. виступає проти пишномовного стилю гонгоризму, відкидає надмірну метафоричність літератури бароко. Та все ж письменник поступово відходив від ренесансних принципів у напрямі бароко, увійшовши до світової літератури насамперед як бароковий письменник.

У 1627–1636 рр. були опубліковані п'ять частин *"Комедій маестро Тірсо де Моліни"*. У ранніх творах ще помітний вплив ренесансної літератури, зокрема творчості де Веги. Приміром, й досі точаться суперечки з приводу авторства історичної драми *"Король дон Педро у Мадриді, або Інфансон де Ільєскас"* (1623). Її приписують і де Везі, і Т. де М. Проте за стилем і характером побудови дії п'єса радше належить Т. де М. Примітним у драмі є образ короля, котрий є носієм рис ренесансної особистості, хоча дон Педро аж ніяк не ідеалізується автором. Навпаки, з багатьох побічних характеристик ми дізнаємося про його негативні якості, за які він заслужив у народі прізвисько Педро Жорстокий. У долі головного героя вагому роль відіграє містичне пророцтво, яке — і це червоною ниткою проходить крізь усю п'єсу — обов'язково впаде на голову короля. Але дон Педро в багатьох критичних ситуаціях все-таки діє як мужня і сильна людина. Контраст у сприйнятті людини, притаманний літературі бароко, уповні виявляється у трактуванні цього образу. Пророцтво здійсниться, незважаючи на численні заслуги короля перед країною. На містичне вирішення конфлікту вказує і тінь кліриха, вбитого доном Педро. Людина як егоїстична істота поставатиме і в комедійних образах Т. де М., і в його пізніших філософсько-релігійних драмах. Це особливо помітно у трактуванні драматургом жіночих характерів, у якому поєднуються два погляди на жінку — як на повноправного члена суспільства і як на "виплодок пекла", підступну істоту.

Жіночі образи найяскравіше розкриваються в комедії інтриги, яку розвивав Т. де М. У ній все ґрунтується на поєднанні реального й ілюзорного. Дія розгортається стрімко, як у карнавальному ритмі, з численними сюжетними поворотами. На передньому плані перебуває інтрига, що надає п'єсам Т. де М. "крутійського" характеру. У центрі інтриги, як правило, опиняється жінка, вільна від ренесансного ідеалізму. У ній органічно поєднуються жіночність, м'якість і хитрість, обман, здатність вдатися до ризикованої авантюри заради досягнення особистого щастя. Письменник створює багатогранні психологічні жіночі типи. Наприклад, у комедіях Т. де М. часто використовується мотив перевдягання, який дозволяє виявити сутність вчинку тієї чи іншої героїні. Так, у комедії *"Любов-цілителька"* Херонiма перевдягається юнаком і рушає назирці за коханим, щоби домогтися його кохання. У процесі розвитку дії вона ще не раз перевдягатиметься і поставатиме то в образі лікаря Барбоса, то його сестри. Зрештою, Херонiма хитрістю та підступами домагається бажаного.

У комедії *"Дон Хіль Зелені Штани"* Хуана також вдається до перевдягання, але її вчинками керує вже не пристрасть, а необхідність врятувати свою честь. Уся інтрига вибудована на розрахунку: Хуана бореться не лише за кохання дона Мартіна, а й проти нареченої, посаг якої і визначив вибір юнакового батька. Гроші все частіше починають визначати сутність конфліктів і між закоханими, і між їхніми прибічниками. У боротьбі жінки за своє щастя автор постійно підкреслює її хижацтво, прагнення стати переможницею. При цьому в натурі Хуани, приміром, химерно сплітаються побожність і марновірство, обережність, певна сухість у дотриманні законів честі, сильна воля та природна лагідність. Т. де М. глибоко досліджує психологію жіночого характеру, вибудовуючи його як зіткнення індивідуальної волі та розрахунку.

Дещо інший тип жінки драматург створив у комедії *"Благочестива Марта"*. У центрі твору образ дівчини, змушеної вдатися до обману задля збереження свого коханого, з одного боку, та родинної честі — з іншого. Конфлікт ускладнюється тим, що дон Феліпе убив брата Марти. До того ж, у нього закохана ще й Мартина сестра Лусія. Саме такою різноманітністю взаємин персонажів ускладнюється загальна інтрига п'єси. При цьому ми бачимо, як всі герої під машкарою благочестя вдало приховують свої справжні наміри. Марта оголошує, що хоче прийняти обітницю безшлюбності, і приводить у свій дім коханого, який прикидається студентом-паралітиком. Інтрига, вибудована дівчиною, продумана до дрібниць. Несподівані перепони, що постають на заваді її намірів, лише розкривають розум і винахідливість Марти, за які її й справді можна назвати святою. Врешті-решт, вона здобуває перемогу. Т. де М. показує, що саме життя робить певні корективи у жіночих характерах, диктуючи їм свої закони буття.

Руйнування ренесансного ідеалу жінки виразно помітне і в історичній драмі *"Мудрість жінки"*. У центральній героїні п'єси, Марії де Моліні, яка владарює від імені свого малолітнього сина, поєднуються материнська ніжність і "нежіночий" розум, сувора невблаганність. Їй доводиться вдаватися до різних підступів, щоб угамувати бунтівних феодалів. Урешті-решт, навколо неї об'єднуються прогресивні сили і

рішуче виступають проти виразок сучасного суспільства. Одним із найганебніших ґанджів іспанської монархії XVII ст. був фаворитизм. Про нього Т. де М. говоритиме й у філософсько-релігійній драмі *"Севільський баламут, або Камінний гість"*.

Дон Гуан, син придворного улюбленця, почувається безкарним і відверто каже про це своєму слузі Каталіону, який намагався трохи приборкати норов свого пана. Крім того, дон Гуан вважає, що людина має достатньо часу для того, щоб устигнути покаятися, замолити свої гріхи. Т. де М. показує, як тричі гнівить Бога своїми вчинками молодий "баламут". І поява камінної статуї сприймається як найвища божественна кара за розпусту. Т. де М. поєднує у драмі два образи-символи, відомі з легенд: образ молодого баламута-розпусника й образ запрошеної на бенкет камінної статуї, яка мстить своєму живому кривдникові. Камінна статуя загалом уособлює два плани п'єси: соціально-політичний (критика фаворитизму) і філософсько-релігійний (постава людини перед Богом). З одного боку, розпусного баламута судить небо, з другого — суспільство. Вже після дона Гуана до короля приходять знеславлені родичі і вимагають привселюдно засудити "баламута". Король змушений засудити дона Гуана, виступивши таким чином проти інших палацових улюбленців. Викривальний пафос п'єси вимагав від драматурга неабиякої відваги, адже таке трактування драматичного конфлікту загрожувало непорушним законам, за якими жили тогочасні аристократичні верстви.

Т. де М. першим подав у літературі образ дона Гуана. Згодом до цієї колоритної постаті звернуться Джільберто, Мольєр, К. Гольдоні, Е.Т.А. Гофман, Дж. Н. Г. Байрон, П. Меріме, О. Пушкін, Леся Українка, композитори В. А. Моцарт, О. Даргомижський, Й. Штраус, проте саме образ дона Гуана, створений Т. де М., був найближчим до релігійної ідеї численних легенд про розпусника, в характері якого поєднувалися містичний еротизм, зневага до людей і, зрештою, відчай.

Інша філософсько-релігійна драма *"Засуджений за брак віри"* ("El condenado por desconfiado") порушує питання про істинну і несправжню віру. У п'єсі контрастно показані пустельник Пауло і розбійник Енріко. У першого з'явилися сумніви у благодіяннях Бога, а другий спромігся покаятися. Т. де М. показує, що Пауло, який засумнівався у правомірності своєї жертви, бачить лише себе і свою відданість Богу. Енріко просто вірить у Бога, тому й буде прощений. Самі характери психологічно невиразні, але наріжним каменем поведінки кожного з героїв є певна філософська ідея, якій вони скоряються. Барокові настрої домінують і в інших п'єсах Т. де М., у яких остаточно сформувалося його ставлення до людини як істоти егоїстичної, хитрої, навіть злої.

Поза тим, читача завжди приваблювали передусім захопливі комедії іспанського драматурга з їхніми гострими колізіями, карколомною інтригою і складними жіночими характерами. Такі комедії, як *"Дон Хіль Зелені Штани"* та *"Благочестива Марта"*, й досі ставляться на багатьох театральних сценах світу.

Тв.: Рос. пер. — Комедии: В. 2 т. — Москва, 1969; Толедские виллы, сочиненные магистром Тирсо де Молиной, уроженцем Мадрида. — Москва, 1972.

Літ.: Крижевский Б.А. Статьи о зар. л.-ре. — Москва; Ленинград, 1960; Плавскин З.И. Испан. л.-ра XVII — сер. XIX в. — Москва, 1978; Ebersole A.V. Discquisiciones sobre "El burlador de Sevilla". — Salamanca, 1980; Trubiano M.F. Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina. — Madrid, 1985.

Н. Єрофеєва

ТІРТЕЙ (Tyrtáios — перша пол. VII ст. до н. е.) — давньогрецький поет.

Дані про життя цього видатного елегійного поета досить суперечливі. Ще з античних часів дійшла легенда, що він був афінським громадянином і походив з дому Афідна. Спарта на цей час вела Мессенську війну, але перемогти ворога не могла. За порадою дельфійського оракула спартанці ніби звернулися до Афін із проханням призначити для спартанського війська полководця. Афінські громадяни, які не дуже полюбляли спартанців за їхню схильність до монархії, вирішили з них поглузувати і виділили їм кульгавого вчителя і поета Т. А той у першому ж бою вщент розбив військо мессенців. І назавжди залишився жити у Спарті.

Проте ця легенда малоймовірна, оскільки спартанці ніколи би не призначили іноземця, та й ще з фізичною вадою, своїм полководцем — це їм забороняв закон. Приводом твердження про афінське походження Т. був збіг двох географічних назв: місто Афідна було і в Аттиці, і в Лаконіці. Та й афінянам, мабуть, надто вже кортіло приєднати до блискучої плеяди своїх поетів і талановитого Т., тим більше, що Спарта взагалі їх не мала — мистецтво у ній було заборонене. Імовірнішим усе ж здається переказ про спартанське походження Т. Це підтверджують значною мірою і його вірші — усі вони насичені ідеологією суворого воїна-спартанця. Поет постійно прославляє мужність і вірність високому обов'язкові спартанського вояка, закликає його до бою.

Урешті, питання про походження цього поета не таке вже й важливе. Хай там як, Т. постає автором талановитих елегій, що сприяли

перемозі спартанського війська над ворогом. Перед тим, як іти в бій, він написав для спартанських вояків глибоко патріотичну елегію, яку вони й заспівали, вирушивши у вирішальну битву. І ця пісня так запалила їхні серця, що вони в єдиному нестримному пориві вмить зламали опір супротивника.

У своїх маршових піснях — ембатеріях — Т. створює образ ідеального воїна, який вважає за найвище щастя вмерти у бою за вітчизну:

Добре вмирати тому,
хто, боронячи рідну країну,
Поміж хоробрих бійців
падає в перших рядах.
(Тут і далі пер. Г. Кочура)

Проте гіркота й осуд звучать у віршах поета, коли він говорить про тих, хто осоромив себе у бою й утік, бо тим самим прирік себе і свою родину на ганьбу та вигнання:

Лихо та злидні тяжкі гнатимуть скрізь втікача.
Він осоромить свій рід
і безчестям лице собі вкриє,
Горе й зневага за ним підуть усюди слідом.

Ідея переваги чесної смерті воїна в бою над безслав'ям боягуза стає головною у ряді елегій Т. Він неодноразово повторює думку про необхідність юним воякам виховувати в собі не лише сміливість, а й навіть презирство до смерті:

О юнаки, у рядах
тримайтесь разом серед бою,
Не утікайте ніхто,
страхом душі не скверніть.
Духом могутнім і мужнім
ви груди свої загартуйте,
Хай життєлюбних між вас
зовсім не буде в бою.

Кілька елегій об'єднані назвою *"Поради"*, у них поет, як і Гесіод, дає низку настанов. Але якщо Гесіод наставляв Перса і розповідав про мирну працю селянина, то Т. вчить мистецтва бою. Т. часто нагадує про славу героїв, мертвих і живих, які повинні стати зразком для інших. Поет уважає, що лише воїнська доблесть у бою залишає по людині "добру пам'ять, робить її достойною слави і честі". І хоч як би швидко людина бігала на спортивних змаганнях або здобувала перемогу в боротьбі чи кулачному бою, хоч якою б красивою, "до Тіфона подібною", була, хоч як би намагалася "багатством своїм Міда з Кініром затьмить", усього цього для спартанця замало:

Адже не буде ніхто
доблесним мужем в війні,
В разі не буде відважно
стояти у битві кривавій.
Чи то, рвучись уперед,
з ворогом вступить у бій:
Ця лише доблесть
і цей лише подвиг для кожного мужа
Краще й прекрасніше всіх!..
(Пер. Н. Пащенко)

Як свідчать фрагменти елегій Т., що не торкаються воєнної теми, поет брав участь у державному житті Спарти, часом у них звучать і політичні мотиви. Ці елегії мають загальну назву *"Благозаконність"* і стосуються різних проблем спартанської дійсності, зокрема стверджують справедливість установлених у Спарті законів.

Елегії цього поета мали характерну композицію: визначена на початку тема отримувала свій подальший розвиток, а закінчувалася закликом. Прості для сприйняття, виразні за лексикою, лаконічні і стримані елегії Т. відповідали суворому та мужньому змістові втілених у них думок.

Популярність Т. у Стародавній Греції була величезною, його елегіями захоплювалися повсюди (крім Аттики та Криту), а покоління спартанців завжди виконували його пісні і навіть влаштовували співочі змагання.

Українською мовою твори Т. перекладали Г. Кочур і А. Содомора.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Золоте руно. — К., 1985. *Рос. пер.* — [Твори] // Ант. лирика. — Москва, 2001; [Лирика] // Эллинские поэты. — Москва, 1999.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ТО́ЛКІЄН (Толкін), Джон Роналд Руел (Tolkien, John Ronald Rouel — 3.01.1892, Блумфонтейн — 2.09.1973, Борнмут) — англійський письменник.

Т. народився в столиці південноафриканської Оранжевої республіки в родині керуючого банком. У 1895 р. мати забрала Т. і його молодшого брата в Англію. Після смерті батька (1896) сім'я оселилася у передмісті Бірмінґема. Першим педагогом Т. стала його мати, котра навчала дітей латинської та французької мов, малювання і музики. З дитинства у Т. виявився великий інтерес до вивчення мов і читання чарівних казок, він захоплювався легендами американських індіанців та піснями "Старшої Едди". У семирічному віці Т. склав свою першу казку про дракона. У 1900 р. він вступив на навчання до граматичної школи, відтак сім'я переїхала у Бірмінґем. У школі Т. завзято вивчав мови: грецьку, німецьку, давньоанглійську, давньонімецьку, готську, ісландську. Йому подобалася історія мов

і порівняльна філологія, він намагався створювати нові мови. У 1904 р. після смерті матері опікуном Т. і його брата став її духівник Френсіс Морґан, коштом якого хлопці закінчили школу. У 1911 р. Т. вступив на факультет англійської мови та літератури Оксфордського університету. В Оксфорді він відкрив для себе фінський епос, вивчив давньофінську мову, щоби читати "Калевалу" в оригіналі. Згодом на основі давньофінської мови Т. створив альфійську мову, якою говоритимуть його герої.

Коли почалася Перша світова війна, Т. навчався на останньому курсі університету. Склавши іспити, він добровольцем вступив у діючу армію і став молодшим лейтенантом зв'язку у батальйоні Ланкаширських стрільців. На війні йому судилося пережити загибель друзів, він був учасником кривавої битви біля Сомми, перехворів окопним тифом.

Після закінчення війни Т. запросили взяти участь в укладанні Великого словника англійської мови в Оксфорді. Це було серйозним визнанням його філологічних здобутків. У 1920 р. Т. став викладачем, а невдовзі — професором англійської мови у Лідському університеті. У Лідсі Т. познайомився з канадським філологом-медієвістом Гордоном. Разом вони переклали сучасною англійською мовою рицарський роман "Сер Гавейн і Зелений Рицар" ("Sir Gawain and the Green Knight"). Переклад побачив світ у 1925 р.

Того ж року Т. з родиною повернувся в Оксфорд, де став професором англосаксонської мови. Відчуваючи брак коштів, він часто змушений був шукати приробітку, щоб утримувати сім'ю (мав троє синів, пізніше народилася донька Присцілла), а ночами складав свої чарівні історії про ельфів, Середземелля, королівство Валінор.

Першим опублікованим твором Т. стала повість *"Гоббіт, або Туди і назад"* ("The Hobbit, or There and Back Again", 1937). Книжка мала такий приголомшливий успіх, що Т. навіть побоювався, аби слава автора дитячого бестселера не зашкодила його репутації професора-філолога. Піддавшись на умовляння видавців написати ще кілька книг про гоббітів, Т. розпочав роботу над створенням *"Володаря Перснів"* ("The Lord of the Rings"). Проте праця над текстом просувалася повільно і розтяглася на 17 років. *"Володар Перснів"* був остаточно завершений у 1954 р. Через дорожнечу паперу було неможливо опублікувати цей чималий твір одним томом, і видавництво "Аллен та Анвін" з дозволу автора розділили текст на три томи, назву яким дав Анвін-молодший. Незважаючи на те, що *"Володар Перснів"* створювався як цілісний твір, у всіх наступних виданнях він складався з трьох томів: *"Братство Перснів"* ("The Fellowship of the Ring"), *"Дві фортеці"* ("The Two Towers"), *"Повернення короля"* ("The Return of the King"). Перші два томи побачили світ у 1954 р., а третій — у 1955 р. Успіх *"Володаря Перснів"* був неймовірним. Книга здобула популярність не лише в Англії, а й далеко за її межами, була перекладена багатьма мовами. Проте слава обтяжувала Т. Аллен й Анвін намагалися тримати в таємниці адресу і телефон письменника, але телефонні дзвінки тривожили його навіть серед ночі, оскільки шанувальники його таланту з усіх куточків світу забували про різницю часових поясів.

Т. знайшов притулок у невеличкому курортному містечку Борнмуті, куди він вирушив разом з дружиною Едіт Бретт у 1968 р. Після смерті Едіт Т. у 1972 р. повернувся в Оксфорд. Коледж Мертона, де Т. працював протягом останніх років своєї викладацької діяльності, надав йому житло, 80-річним письменником опікувалася пара слуг. У 1972 р. Т. став кавалером ордена Британської імперії II ступеня. У серпні 1973 р. під час відвідин Борнмута Т. стало зле. Він помер 2 вересня і був похований поряд з дружиною на цвинтарі поблизу Оксфорда. На їхніх надгробках вирізьблені імена легендарних героїв казкової епопеї Т. — "Берен" і "Лучіень".

Т. увійшов у літературу як автор чарівних казок, *"Гоббіта"* й *"Володаря Перснів"*. Після смерті письменника залишилися незавершеними чимало рукописів, які згодом видав його син Крістофер: *"Сільмариліон"* ("The Silmarillion", 1977) — історія двох каменів сільмарилів, викрадених з королівства Валінор; *"Книга втрачених сказань"* ("The Book of Lost Tales", 1983–1984, перший варіант *"Сільмариліону"*); переклад сучасною англійською мовою середньовічних романів *"Перлина"* ("The Pearl") і *"Сер Орфео"* ("Sir Orfeo"), опублікований у 1975 р.

Літературну славу Т. принесла повість *"Гоббіт, або Туди й назад"*. Сюжетною основою твору є історія подорожі гоббіта Більбо Беґінса і тринадцяти гномів до Гори — лігва дракона Смога — для того, щоби відвоювати у Смога скарби, які той колись відібрав у гномів. Надійним помічником Більбо та його друзів стає чарівник Ґендальф, який завжди опиняється поруч у мить найбільшої небезпеки. Поряд із традиційними персонажами англійського фольклору (дракони, гноми, ельфи, тролі) у повісті з'явилися образи, створені фантазією автора: гоббіти — коротуни з порослими хутром ногами, які живуть у норах; огидний Горлум — "велика слизька тварюка". На боці добрих і злих сил опиняються навіть тварини: орли є друзями Ґендальфа, а лютим гоблінам допомагають дикі вовки варґи. Більбо та його друзі долають силу-силенну небезпечних перешкод на своєму шляху, але *"Гоббіт"* за традицією чарівної казки закінчується перемогою добра над злом: перетво-

рюються на камінних бовванів злі тролі, зазнають поразки гобліни, гине Смог, уражений стрілою воїна Берда.

У *"Гоббіті"* Т. вирішує проблему героїзму. У роки Першої світової війни письменник пересвідчився в тому, що героїчні подвиги вершать звичайні люди, рядові солдати, віддані своєму обов'язку. Про них згадував Т., створюючи образ Більбо. Приземкуватий любитель добре попоїсти, Більбо з його "повненьким черевцем" зовсім не схожий на героя. Але з плином розвитку сюжету відбувається становлення іншого Більбо — героя, який виявляє дивовижні мужність, самовідданість і безкорисливість, коли, рятуючи своїх друзів, б'ється з велетенськими павуками, вирушає на зустріч зі Смогом або жертвує свою частку скарбів на користь мешканців міста Есгарота, які постраждали від дракона. Образ Більбо утверджує ідею великого в малому, героїчної основи у скромній, звичайній особистості.

У *"Гоббіті"* виявився і філологічний талант автора. Текст повісті насичений каламбурами, загадками, що спонукають читача до активного сприйняття мови, усвідомлення двоїстого значення слова. У *"Гоббіті"* трапляються прислів'я, згадуються рунічні письмена, "місячні літери" ельфів, рукописні карти; ці елементи покликані створити ілюзію минулого, відчуття того, що відбувається, як одного з епізодів історії.

У 1939 р. Т. попросили прочитати лекцію про Е. Ленґа, фольклориста XIX ст., автора збірників казок для дітей. Лекція *"Про чарівні історії"* ("On Fairy Stories"), яку пізніше Т. опублікував у своїй книзі *"Дерево і листок"* ("Tree and Leaf", 1964), стала маніфестом художніх принципів письменника. Він виступає проти поширеної думки про те, що казки є суто дитячим читанням, доводячи, що дорослі повинні сприймати казку як природну павіть літератури. Образи чарівної казки не пов'язані з реальністю, і саме в цьому Т. вбачає її позитивне значення. Іншою особливістю казки є віддаленість у часі, завдяки якій читач опиняється поза своєю епохою, а, ймовірно, й поза часом взагалі. Казка дає простір для польоту фантазії, її царина — Вторинний світ, куди можуть потрапити і творець, і читач. Чарівні казки, на думку Т., допомагають відновити душевну рівновагу, відсвіжити і загострити ясне бачення світу: у них читач знаходить спосіб втечі від дійсності. Казка дарує людям радість щасливого фіналу, вона відкидає ймовірність цілковитої й остаточної поразки людини.

Принципи чарівної казки Т. реалізував у книзі *"Володар Перснів"* (1954—1955). Напередодні Другої світової війни і під час неї письменник переймався роздумами над долею людства, проблемами природи зла, тиранії, влади. Його книга, спершу задумана як продовження *"Гоббіта"* — повісті для дітей, ставала дедалі серйознішою, "дорослішою". Це позначилося і на загальному тоні розповіді. На зміну авторській іронії, м'якому гумору *"Гоббіта"* прийшов схвильовано-патетичний стиль *"Володаря Перснів"*. Як і в *"Гоббіті"*, герої нової книги вирушають у небезпечну подорож, але цього разу мета експедиції є набагато важливішою. У *"Володарі Перснів"* небіж Більбо Фродо повинен добратися до Мордора, щоб кинути у Вогненну Прірву Перстень-невидимку, колись викрадений його дядьком Більбо у бридкого Горлума. Від результату подорожі Фродо залежить доля Середземелля: якщо Перстень здобуде володар Мордора Саурон, то на землі запанує зло. Таким чином, Фродо, спочатку так само нічим не примітний гоббіт, як і Більбо, стає епічним героєм, відповідальним за долю цілих народів. З цією лінією переплітається історія сходження на престол Арагорна, спадкоємця трону Гондора. З'явившись у книзі в образі мандрівця Колоброда, Арагорн набуває рис доблесного воїна, мудреця, вправного знахаря. Арагорн уособлює традиційне уявлення про героя епосу, натомість Фродо і його слуга та друг Сем продовжують тему героїзму маленької людини, яку Т. почав ще в *"Гоббіті"*.

Фантазія письменника невичерпна. Він створює деревоподібних ентів, мешканця лісу Тома Бомбаділа, прекрасну країну ельфів Лотлорієн. Але в книзі простежується також і мотив багатоликості зла, персоніфікованого в образах Чорних Вершників, потворних орків, страхітливих назгулів, вогненного Барлога, жахливої Шелоб. Т. замислюється над складністю людської натури, співвідношенням добра і зла в кожній людині. Не випадково серед рабів Саурона опиняються і чарівник Саруман, і король Денетор. Традиційний для казки мотив випробування пов'язується в книзі з образом Персня, що став причиною війни. Володар Персня отримує необмежену владу над народами, і тому не можна дозволити, щоби він потрапив до рук Темного Володаря Саурона. Але, попри це, випробування Перснем не витримують і позитивні герої: його чари діють і на відважного воїна Боромира, і на Фродо, який в останню мить відмовляється кинути Перстень у полум'я. Герой Т. повинен здобути перемогу не лише над ворогами, а й над самим собою. Чарівна казка Т. має щасливий кінець. Сили добра тріумфують, Перстень зникає у Вогненній Прірві разом з Горлумом, а народи Середземелля звільняються від тиранії Саурона.

Відповідно до своїх принципів, Т. підкреслює часову віддаленість подій, які відбуваються

в його епопеї. *"Володар Перснів"* супроводжується додатками, у яких подані генеалогії, хроніки королів і правителів, опис народів Середземелля та їхніх мов. Так створюється Вторинний світ, і читач стає очевидцем історичних подій, які визначають долі народів Середземелля.

Українською мовою *"Володаря перснів"* перекладали О. Мокровольський, О. Фешовець і А. Немирова.

Тв.: *Укр. пер.* — Гоббіт, або мандрівка за імлисті гори. — К., 1985; Із "Книги Забутих Переказів" // Всесвіт. — 1994. — № 4; Володар Перснів: Трилогія. — К., 2002; Володар Перснів: У 3 кн. — Харків, 2003; Володар Перстенів: У 3 кн. — Львів, 2004–2005. *Рос. пер.* — Кузнец из Большого Вуттона. — Москва, 1988; Дерево и лист. — Москва, 1991; Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки. — Москва, 1991; Фермер Джайлс из Хэма. — С.-Петербург, 1991; Сильмариллион. — Москва, 1992; Хоббит, или Туда и обратно. Властелин колец. — Москва, 2004; Письма. — Москва, 2004.

Літ.: Бонналь Н. Толкиен: мир чудотворца. — К., 2003; Карпентер Х. Джон Р.Р. Толкин: Биография. — Москва, 2002; Кошелев С.Л. Жанровая природа "Повелителя Колец" Дж. Р.Р. Толкина // Проблемы метода и жанра в зар. л.-ре. — Вып. VI. — Москва, 1981; Кошелев С. "Великое сказание" продолжается // Время покупать чёрные перстни: Сб. фантастики. — Москва, 1990; Красуцький І. Толкієн // Ін. мови в навч. закл. — 2004. — № 1; Шиппи Т. Дорога в Средьземелье. Путеводитель по миру Толкина. — С.-Петербург, 2003; Crabbe K. W. J. R. R. Tolkien. — New York, 1988; Helms R. Tolkien's world. — London, 1974; Kocher P.H. Master of Middle-Earth. — Boston, 1977; Myth, Allegory and Gospel: An Interpretation of J.R.R. Tolkien. — Minneapolis, 1974; Tolkien and the Crities. — London, 1968; Tolkien: New Critical Perspectives. — Lexington, 1981.

Н. Соколова



ТОЛСТО́Й, Лев Миколайович (Толстой, Лев Николаевич — 28.08.1828, маєток Ясна Поляна Тульської обл. — 7.11.1910, станція Астапово Рязансько-Уральської залізниці) — російський письменник.

"Великий письменник російської землі", як в останньому листі до Т. (від 24 червня 1883 р.) назвав його І. Тургенєв, за народженням і вихованням належав до вельможного дворянського роду. Поміж предків письменника по лінії батька — соратник Петра І, П. Толстой, котрий одним із перших у Росії отримав титул графа. Учасником Вітчизняної війни 1812 р. був батько письменника, граф М. Толстой. По материнській лінії Т. належав до давнього роду князів Волконських, поріднених із князями Трубецькими, Голіциними, Одоєвськими та ін. вельможними сім'ями. По матері Т. доводився родичем О. Пушкіна. Їхній спільний предок — відомий соратник Петра І боярин І. Головин. Одна із його дочок — прабаба поета, а інша — прабаба матері Т.

Живучи у давньому родовому маєтку, Т. ще в дитинстві почув сімейні легенди та перекази про війну 1812 р. і не таке далеке повстання декабристів. Уже в дитячі та підліткові роки у Т. зародилася глибока зацікавленість вітчизняною історією. "Без своєї Ясної Поляни, — зізнавався він згодом, — я заледве можу собі уявити Росію та своє ставлення до неї". У Ясній Поляні Т. зблизька бачив, як живе звичайний народ, що став його "найранішою любов'ю". Тут ще до того часу, як він познайомився з віршами Пушкіна, Т. почув чимало народних казок, пісень, билин. Коли Т. було дев'ять років, батько вперше повіз його у Москву, враження від зустрічі з якою були незабутніми. Перший період московського життя юного Т. тривав менше чотирьох років. Він рано осиротів, втративши спочатку матір, а згодом і батька. Разом із сестрою і трьома братами Т. переїхав у Казань. Там жила одна із батькових сестер, котра й заопікувалася дітьми.

Мешкаючи у Казані, Т. два з половиною роки готувався до вступу в університет, де навчався з 1844 р. спочатку на "східному", а згодом на юридичному факультетах. Відомий тюрколог професор Казембек, котрий готував його до іспитів, був здивований лінгвістичними здібностями юного Т. У зрілому віці Т. вільно спілкувався англійською, французькою і сербською; знав грецьку, латинську, українську, татарську, церковнослов'янську; вивчав давньоєгипетську, турецьку, голландську, болгарську та ін. мови. Не вважаючи себе поліглотом, Т., попри те, мав можливість знайомитися із творами багатьох зарубіжних письменників в оригіналі.

Т. йшов дев'ятнадцятий рік, коли він розпочав вести щоденник, який продовжував до смерті (у Повному зібранні творів щоденник займає 13 томів).

Заняття за державними програмами та підручниками обтяжували Т.-студента. Він захопився самостійною роботою з історичної теми і, покинувши університет, поїхав із Казані у Ясну Поляну, яку отримав після розподілу спадщини батька. Потім він відправився у Москву, де наприкінці 1850 р. розпочалася його письменницька діяльність: незакінчена повість із циганського побуту (рукопис не зберігся) й опис одного прожитого дня *("Історія вчорашнього дня")*. Тоді ж він розпочав повість *"Дитинство"* ("Детство"). Незабаром Т. вирішив поїхати на Кавказ, де його старший брат Микола, офіцер-артилерист, служив у діючій армії. Молодому Т.

баглося побачити війну своїми очима і перевірити власну відвагу. Вступивши в армію юнкером, він потім склав іспит на молодший офіцерський чин. Епізоди Кавказької війни Т. змалював в оповіданнях *"Наскок"* (1853), *"Рубання лісу"* (1855), *"Розжалуваний"* (1856), у повісті *"Козаки"* (1852–1863). На Кавказі письменник закінчив повість *"Дитинство"*, у 1852 р. опубліковане в журналі "Сучасник" ("Современник").

Із початком Кримської війни Т. перевівся з Кавказу у Дунайську армію, що воювала проти турків, а потім у Севастополь, обложений об'єднаними силами Англії, Франції і Туреччини. Командуючи батареєю на бастіоні, Т. проявив неабияку відвагу і був нагороджений орденом Анни і медалями. Восени 1856 р. Т. вийшов у відставку і незабаром відправився у піврічну закордонну подорож, відвідавши Францію, Швейцарію, Італію і Німеччину. У 1859 р. Т. відкрив у Ясній Поляні школу для селянських дітей, а потім допоміг відкрити понад 20 шкіл у навколишніх селах. Письменник видавав педагогічний журнал "Ясна Поляна" (1862).

Уже перші твори Т. — повісті *"Дитинство"*, *"Отроцтво"* ("Отрочество") і *"Юність"* ("Юность"), кавказькі та севастопольські воєнні оповідання, *"Ранок поміщика"* — свідчили, що в російську літературу прийшов новий видатний художник. За задумом автора, *"Дитинство"*, *"Отроцтво"* і *"Юність"*, а також повість *"Молодість"* ("Молодость"), яка, проте, не була написана, повинні були скласти роман *"Чотири епохи розвитку"*. Змальовуючи становлення характеру Миколи Іртеньєва, Т. прискіпливо досліджує, як впливало на його героя середовище — спочатку вузький родинний світ, а потім усе ширше коло його нових знайомих, однолітків, друзів, суперників. Уже у першому закінченому творі, присвяченому ранній і, як твердив Т., найкращій, найпоетичнішій порі людського життя — дитинству, він із глибоким сумом пише про те, що поміж людьми зведені жорстокі перепони, які роз'єднують їх на безліч груп, розрядів і кіл. Особливо важким для Іртеньєва виявилося отроцтво. Змальовуючи цю "епоху" у житті героя, письменник вирішив "показати поганий вплив" на Іртеньєва "суєтності вихователів і зіткнення інтересів сім'ї". У сценах університетського життя із симпатією зображені його нові знайомі та друзі — студенти-різночинці, підкреслюється їхня розумова та моральна вищість над героєм-аристократом, котрий дотримується кодексу comme il faut (світської людини).

На самому початку письменницького шляху Т. у його творчість входить тема роз'єднання людей. У трилогії *"Дитинство"*, *"Отроцтво"*, *"Юність"* чітко проявляється етична неспроможність ідеалів світської людини, аристократа "за спадком". Кавказькі воєнні оповідання письменника й оповідання про Севастопольську оборону вражали не лише суворою правдою про війну, а й правдою про офіцерів-аристократів, котрі прийшли у діючу армію за чинами, рублями та нагородами. У *"Ранку поміщика"* і *"Полікушці"* трагедія російського дореформеного села приводила до думки про аморальність кріпацтва.

Повість *"Козаки"*, яка завершує перше десятиліття літературної діяльності Т., привернула до себе увагу свіжістю і яскравістю фарб, особливою вивищеністю і звучністю тону. Картини життя її героїв, їхні цільні характери письменник пов'язав із особливостями історії гребенського козацтва, яке не зазнало злигоднів кріпацького ладу. У цьому творі письменник спробував поєднати романну форму з епопеєю, помістивши типового толстовського героя, рефлексуючого, невдоволеного собою молодого дворянина Оленіна, у народне середовище.

Восени 1862 р. 34-річний граф Т. одружився з дочкою лікаря придворного відомства 18-річною Софією Андріївною Берс. Перші сімейні радощі створили у Т. відчуття знайденого миру та великого щастя. Захопившись господарством, він примножив свої маєтки, купив землю у Самарській губернії. Натомість дозвілля Т. віддавав літературі і, перш за все, роману *"Війна і мир"*, який він писав із "хворобливою впертістю і хвилюванням упродовж семи років".

На сторінках *"Війни і миру"* ("Война и мир", 1863–1869) об'єднується величезний і строкатий матеріал. Тут сполучаються, утворюючи органічну єдність, картини історичного та родинно-побутового, загальнонародного і приватного життя. Перед очима читача проходять, не заважаючи один одному, понад шістсот персонажів. Дія роману триває понад п'ятнадцять років. Для успішної роботи над твором, підкреслював Т., необхідно, щоби художник любив у ньому головну думку. У *"Війні і мирі"*, як зізнавався письменник, він "любив думку народну". "Думка народна" покладена Т. в основу характеристики й оцінки героїв твору, історичних подій та історичних діячів. Заперечуючи трактування Вітчизняної війни 1812 р. як війни Наполеона I й Олександра I, Т. вказував, що, окрім уражених гордощів двох імператорів, були "мільйони мільйонів інших причин". Поміж них були великі та дріб'язкові, загальні і приватні, державні й особисті. І лише за невідомим людям законом збігу причин відбуваються великі події, пов'язані "з усім ходом історії".

В одному із листів, датованих часом закінчення *"Війни і миру"*, Т. говорить про головних

героїв роману: "Я би хотів, щоби ви полюбили моїх цих дітей. Там є гарні люди. Я їх дуже люблю". Проте по-батьківськи люблячи Андрія Болконського, П'єра Безухова, Наташу Ростову, письменник їх не ідеалізував. Достатньо нагадати про станові передсуди князя Андрія, яких він так і не зміг подолати до кінця. Герої толстовського роману привабливі перш за все тим, що прагнуть до діяльної участі у спільному житті, відважно йдуть назустріч важким випробуванням, намагаються ставити і вирішувати питання, що стосуються не лише їхнього особистого життя, а й усього людства.

І полковий командир Андрій Болконський, і капітани Тушин і Тимохін, і фельдмаршал Кутузов дивляться на війну як "на страшну необхідність". Вони беруть у ній участь, знаючи, що від її результату залежить "питання життя і смерті вітчизни". Вивищившись до постановки проблем загальнолюдського значення, головні герої *"Війни і миру"* залишаються людьми свого часу, свого середовища, шукають і знаходять конкретні шляхи служіння дієвому добру. У цьому їхня докорінна відмінність від попередніх героїв російської літератури, т. зв. "зайвих людей". На відміну від героїнь О. Пушкіна, І. Тургенєва, котрі вибрали шлях самозречення (Татьяна Ларіна, Ліза Калітіна), Наташа Ростова живе діяльним і щасливим життям. Т. поставив цю героїню у центр найважливіших сюжетно-фабульних "вузлів" роману.

На сторінках *"Війни і миру"* живуть, вступаючи поміж собою у складні відносини, особи "цілковито вигадані", як їх називав сам Т., а також особи історичні. І кожну з них автор перевіряє епохою 1812 р., з'ясовуючи їхнє ставлення до загальнонародної, загальнонаціональної справи порятунку вітчизни від іноземних загарбників. Окрім цього — головного — критерію оцінки персонажів, тут проступає складна шкала моральних цінностей, згідно з якою Наполеон викликає до себе негативне ставлення. Лише в Кутузові як "представникові народної війни", "представникові російського народу" Т. убачає справжню велич.

Навесні 1873 р. Т. розпочав і через чотири роки закінчив роботу над великим романом про сучасність, назвавши його за іменем головної героїні — *"Анна Кареніна"* ("Анна Каренина"). У цьому творі, як згадувала дружина письменника, він любив "думку сімейну". Драматичному сімейному життю Анни Кареніної протиставлене у романі подружнє щастя Костянтина Левіна. Проте історія щасливої сім'ї Левіна не ідилічна: відчуття тривоги за майбутнє не полишає героя, котрого не раз охоплює відчай. Левін несе у собі риси типового толстовського правдошукача, щасливого, чесного, котрий не боїться ставити найболючіші питання часу. Він болісно шукає вихід із тупика, у який зайшло російське пореформене життя. Толстовський герой мріє про "безкровну революцію", яка, на його думку, відбудеться спочатку у нього в маєтку, потім у його повіті, потім — у губернії і, нарешті, в усій Росії та далеко за її межами. Ця революція, переконаний Левін, не "скривдить" ні хлопа, ні пана. Але селяни до проектів героя про спільне з ними володіння землею, про "артільне" господарство ставляться з неподоланною недовірою. Бачачи, що його інтереси поміщика "не лише чужі та фатально протилежні їхнім найсправедливішим інтересам", Левін водночас визнає "простоту, чистоту і законність цього життя" людей праці. Він вважає, що знайде втіху для себе та виправдання багатостолітньої провини дворянства перед народом, якщо житиме, як старий селянин Фоканич, про якого кажуть, що він "для душі живе, Бога пам'ятає". Такий фінал пошуків свідчив про глибоку кризу у свідомості не лише романного героя, а й самого письменника. Левін — один із найближчих йому героїв.

Левін щиро співчуває Анні Кареніній, бачачи у ній глибоко ображену і страдницьку душу, що зважилася знехтувати правилами "світського етикету", які заміняли у її середовищі загальнолюдські норми моралі. Якщо відносини Левіна з його оточенням складаються інколи драматично, то для Анни Кареніної вони — трагічні. Шлюб Анни з Кареніним "улаштований" її тіткою і був шлюбом із розрахунку. Анна стала дружиною чоловіка, котрий "усе життя своє... прожив і пропрацював у сферах службових, що мають справу з відображеннями життя". Вирішальна риса характеру Кареніна полягала в тому, що "щоразу, коли він стикався із самим життям, він відсторонювався від нього".

Далекий від зацікавлень справжнього життя і Вронський із його штучним "зводом правил" світської людини. Недаремно Левін тривожиться за Анну, побоюючись, що "Вронський не зовсім розуміє її". І вже перші зустрічі Анни та Вронського сповнені передчуття неминучої для них біди. Сприйнятлива до будь-якої фальші Доллі називає сім'ю Анни та Вронського "неправильною", оскільки за неї заплачено руїнами каренінської сім'ї. Постраждав не лише Каренін, а й син Сергій, про сирітство котрого не може забути Анна. Вона любить обох, але поєднати їх в одну сім'ю не може — це понад її сили. І в цьому — головна причина її страждань.

Не тільки ретроградна, а й радикальна критика 70-х рр. не розгледіла глибоких зв'язків нового роману Т. із сучасністю. Це спонукало Ф. Достоєвського присвятити *"Анні Кареніній"*

цикл статей у "Щоденнику письменника". "Анна Кареніна", — писав він, — є досконалістю як художній твір.., до якого ніщо подібне із європейських літератур не може дорівнятися..." Заперечуючи домисли критиків про несвоєчасність змісту *"Анни Кареніної"*, Достоєвський стверджував, що роман Т. відповідає найгострішій "злобі дня" і близько підійшов до тієї характеристики типу толстовського роману, яка через багато років прозвучала у передмові Т. Манна до американського видання *"Анни Кареніної"*: "Я не вагаючись назвав "Анну Кареніну" найвидатнішим соціальним романом у всій світовій літературі".

Після закінчення двох найзначніших творів у творчості Т. настала певна криза, спричинена пошуками відповіді на "вічні питання": у чому сенс життя? що є людина? для чого живе? куди прямує у своєму незнанні? Сумніваючись і віруючи, Т. писав у своїх щоденниках: "Від душі кажу: допоможи, Господи!.. нічого не хочу для себе. Готовий на страждання та зневагу, тільки би знати із самим собою, що роблю те, що слід!" Духовний перелом відбувся на межі 80-х рр. Вистраждавши свій новий світогляд, письменник знайшов у ньому опору для життя і подальшої творчості. На свій лад переосмисливши вчення Христа, Т. зробив несподіване для себе відкриття: "Трапилося зі мною те, що трапляється з людиною, котра вийшла у справі і несподівано зрозуміла, що справа ця зовсім не потрібна, і повернулася додому. Я так само, як розбійник, повірив ученню Христа і врятувався". Відтоді розпочалося духовне переродження Т. і, за означенням І. Буніна, його "звільнення".

У 80-х рр. з'явилися повісті Т. *"Смерть Івана Ілліча"* ("Смерть Ивана Ильича") і *"Холстомір"* ("Холстомер. История лошади"). Вони вразили читачів поєднанням глибокого психологізму з викривальним пафосом. У *"Смерті Івана Ілліча"* письменник розповів про внутрішній світ нічим не примітного чиновника, котрий вважає, що він улаштував своє життя "приємно і пристойно", що воно "схвалюване суспільством" і начальством. Невиліковна хвороба і страх близької смерті змушують його прозріти і зрозуміти, що "пристойне, веселе, приємне життя", яким він жив, жахливе своєю порожнечею, фальшивістю, цілковитою бездуховністю. У *"Холстомірі"* та *"Смерті Івана Ілліча"* Т. використав художній прийом своєрідної ретроспекції: спочатку у них ідеться про фінал життєвої долі головних героїв, а вже згодом, у світлі кінця, змальовується все їхнє попереднє життя. Цей прийом письменник використав і в повісті *"Крейцерова соната"* (1887—1889). У ній, а також в оповіданні *"Диявол"* (1889—1890) і повісті *"Отець Сергій"* (1890—1898) гостро поставлені проблеми кохання та шлюбу, чистоти сімейних стосунків.

На основі соціального та психологічного контрастів побудована повість Т. *"Господар і робітник"* ("Хозяин и работник", 1895), стилістично пов'язана із циклом його "народних оповідань", написаних у 80-х рр. Усі гостропроблемні твори 80—90-х рр., а також статті і трактати "пізнього" Т., присвячені найзлободеннішим питанням сучасності, об'єднані думкою про неминучість "розв'язки" соціальних суперечностей. "Якою буде розв'язка, не знаю, — писав Т. у 1892 р., — але що йдеться до неї і що так тривати, у таких формах, життя не може, — я впевнений". Цією ідеєю надихнутий роман "пізнього" Т. *"Воскресіння"* ("Воскресение", 1889—1899).

Тривалий час працюючи над архітектурою *"Воскресіння"*, письменник створив панорамну композицію, що дала йому можливість показати всі "поверхи" пореформеного російського суспільства, ввести свого спостережливого героя — князя Дмитра Івановича Нехлюдова — у різні сфери бюрократичної держави. Зустрічаючись із високопосадовцями із чиновницької, військової, церковної, поліцейської каст, Нехлюдов доходить висновку, що вони є єдиною корпорацією "людожерів", цілковито глухих, "непромокних", байдужих до лих і потреб людей із народу. Такими є всі "господарі життя", починаючи від царських сановників, обер-прокурора Синода, сенаторів, міністрів, губернаторів і закінчуючи тюремними начальниками.

Т. не ідеалізує свого героя. Понад десять років тому якась "страшна запона" заховала від свідомості Нехлюдова і злочинність учиненого ним обману Катюші Маслової, і злочинність усього його способу життя. Мине чимало часу, перш ніж він, усе більше переконуючись в аморальності свого способу життя, зважиться на розрив відносин із людьми, яких вважав близькими. Розповідаючи історію життя головної героїні роману, письменник говорить, що це була найзвичайнісінька історія. Долю Катюші визначили два пережиті нею "духовні перевороти": один був спричинений підлим вчинком Нехлюдова, який відкинув її на саме "дно" життя, а другий відбудеться з нею тоді, коли по дорозі на каторгу вона зустріне людей, яким повірить і які допоможуть їй духовно відродитися.

На початку 900-х рр. у житті Т. відбулася подія, про яку писала преса всього світу: Найсвятіший Синод відлучив його від православної церкви, додавши прізвище письменника до переліку "єретиків", віровідступників, "слуг диявола". Проте "відлучення" від церкви не справило на Т. особливого враження: коли петер-

бурзький митрополит Антоній намагався знайти шлях для замирення письменника з офіційною церквою, Т. відповів: "Про замирення мови бути не може". В останнє десятиліття письменник займався, як і завжди, напруженою творчою працею. З винятковим захопленням він працював над повістю *"Хаджі-Мурат"* ("Хаджи-Мурат", 1896–1904), у якій намагався порівняти "два полюси владного абсолютизму" — європейський, уособлюваний Миколою I, і азіатський, уособлюваний Шамілем. Т. називає "двома головними супротивниками тієї епохи" не народи — росіян і горян, а "Шаміля та Миколу". Від війни страждали і горяни, і простий, миролюбний солдат Петро Авдєєв. У той самий час Т. створив одну із найкращих своїх п'єс — *"Живий труп"* ("Живой труп").

Уважаючи обтяжливим поміщицький устрій життя у Ясній Поляні, Т. кілька разів планував і тривалий час не зважувався її покинути. Проте жити за принципом "разом-порізно" вже не міг, і в ніч на 28 жовтня 1910 р. потайки покинув Ясну Поляну. По дорозі він захворів на запалення легень і змушений був зупинитися на невеличкій станції Астапово (тепер — Лев Толстой), де й провів свої останні кілька днів. 10 грудня 1910 р. Т. поховали у Ясній Поляні, у лісі, на краю байраку, де в дитинстві він разом із братом шукав "зелену паличку", що ховала "таємницю", як зробити всіх людей щасливими.

Величезний вплив Т. на світовий літературний процес є загальновизнаним і беззаперечним.

Т. відіграв значну роль в історії українсько-російських культурних зв'язків. Він цікавився життям українського народу, його культурою, не раз бував в Україні — у містечку Летичеві (Хмельниччина), у 1879 р. — у Києві, де відвідав Києво-Печерську лавру, Софійський і Михайлівський собори, духовну академію, ознайомився з археологічним музеєм. Київські враження відображено у праці *"Дослідження догматичного богослов'я"*. У 1884 р. Т. приїхав у Чернігів, гостював у художника М. Ге на хуторі Іванівському (тепер с. Шевченка). В листах до Олександра III і Миколи II та публіцистичних творах з обуренням писав про жорстокі репресії проти учасників селянських заворушень у Харківській і Полтавській губерніях. Т. знав поезію Т. Шевченка, особливо високо цінував його "Наймичку". Йому було близьке вчення українського філософа Г. Сковороди, якого він називав мудрецем. Письменник був особисто знайомий і листувався з Марком Вовчком, Д. Яворницьким, зустрічався із М. Заньковецькою, М. Кропивницьким. Образи українців виведено в оповіданнях *"Рубання лісу"*, *"Севастополь у серпні 1855 р."*, *"Два діди"* й ін. На основі української легенди "Святий і чорт" написане його народне оповідання *"Старий у церкві"*.

Про Т. як про великого майстра слова писали Леся Українка, В. Стефаник, О. Кобилянська. І. Франко був одним із активних популяризаторів і дослідників творчості Т., сприяв виданню його творів у Західній Україні, опублікував статті "Л. Толстой", "Толстой і земство" й ін.

У XIX ст. переклади творів Т. українською мовою виходили переважно у Західній Україні. У XX ст. всі його значні твори переклали В. Щурат, Г. Хоткевич, О. Кундзіч, О. Хуторян, Є. Дроб'язко й ін., а в 1960 р. вийшло друком 12-томне зібрання творів Т. українською мовою. Комедія Т. *"Плоди освіти"*, драми *"Влада темряви"*, *"Живий труп"* широко представлені в українських театрах, а на оперній сцені — опера "Війна і мир" С. Прокоф'єва.

Тв.: Укр. пер. — Війна і мир: В 4 т. — К., 1952; Твори: В 12 т. — К., 1958–1959; Анна Кареніна. — К., 1955; Дитинство. Отроцтво. Юність. — К., 1973; Воскресіння. — К., 1952. *Рос. мовою.* — ПСС. Юбилейное издание: В 90 т. — Москва, 1928–1958; Указатель к ПСС. — Москва, 1964; Собр. соч.: В 22 т. — Москва, 1978–1985; Интервью и беседы с Львом Толстым. — Москва, 1986; Записные книжки. — Москва, 2000.

Літ.: Аннинский Л. Лев Толстой и кинематограф. — Москва, 1980; Бабаев Э. Г. "Анна Каренина" Л. Н. Толстого. — Москва, 1978; Бабаев Э. Г. Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого. — Москва, 1981; Булгахатый С. Д., Писемская О. А. Справочник по Толстому. — Москва, Ленинград, 1928; Библиография л.-ры о Л. Н. Толстом. 1917–1958. — Москва, 1960. — 1959–1961. — Москва, 1965. — 1962–1967. — Москва, 1972. — 1968–1973. — Москва, 1978. — 1974–1976. — Москва, 1990; Бочаров С. Г. Роман Л. Н. Толстого "Война и мир". — Москва, 1963; Булгаков В. Ф. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. — Москва, 1989; Гарборг А. Статьи о Толстом. — Москва, 2002; Горная В.З. Мир читает "Анну Каренину". — Москва, 1979; Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1828–1890. — Москва, 1958. — 1891–1910. — Москва, 1960; Густафсон Р. Ф. Обитатель и чужак. Теология и худож. творчество Льва Толстого. — Москва, 2003; Жданов В. А. От "Анны Карениной" к "Воскресению". — Москва, 1971; Жилина Е. Н. Л. Толстой. 1828–1910. Указ. основной л.-ры. — Ленинград, 1954; Камянов В. Поэтич. мир эпоса. О романе Л. Толстого "Война и мир". — Москва, 1978; Ковалёв Вл. А. Поэтика Льва Толстого. — Москва, 1983; Крутикова Н. Є. Лев Толстой і укр. літ. — К., 1958; Кузина Л. Н. Худож. завещание Льва Толстого. Поэтика Льва Толстого к. XIX — нач. XX в. — Москва, 1993; Л. Н. Толстой в восп. современников: В 2 т. — Москва, 1978; Л. Н. Толстой в портретах, иллюстрациях, документах. — Москва, 1956; Л. Н. Толстой в русской критике. — Москва, 1960; Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: В 2 т. — Москва, 1978; Ломунов К. Н. Лев Толстой в совр. мире. — Москва, 1975; Ломунов К. Н. Эстетика Льва Толстого. — Москва, 1972; Лурье Я. С. После Льва Толстого. Истор. воззрения Толстого и проблемы XX века. — С.-Петербург, 1993; Мотылёва Т.Л.

"Война и мир" за рубежом: Переводы. Критика. Влияние. — Москва, 1978; Неизвестный Толстой в архивах России и США. — Москва, 1994; Одиноков В. Г. Поэтика романов Л. Н. Толстого. — Новосибирск, 1978; Опульская Л. Д. Роман-эпопея Л. Н. Толстого "Война и мир". — Москва, 1987; Остерман Л. Сражение за Толстого (история выхода Полного 90-томного собр. соч. Л. Н. Толстого: 1928–1958). — Москва, 2002; Полякова Е. И. Театр Л. Н. Толстого. — Москва, 1978; В мире Толстого: Сб. ст. — Москва, 1978; Роман Л. Н. Толстого "Война и мир" в русской критике. — Ленинград, 1989; Роман Л. Н. Толстого "Воскресение". Историко-функциональное исследование. — Москва, 1991; Толстая В. Л. Отец: Жизнь Льва Толстого. — Москва, 1989; Фойер К. Б. Генезис "Войны и мира". — Москва, 2002; Фортунатов Н. М. Творч. лаборатория Л. Толстого. — Москва, 1983; Хализев В. Е., Кормилов С. И. Роман Л. Н. Толстого "Война и мир". — Москва, 1983; Цвейг С. Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой. — Москва, 1992; Шкловський В. Б. Лев Толстой. — Москва, 1963.

К. Ломунов



ТО́МАС, Ділан (Thomas, Dylan — 27.10.1914, Суонсі — 9.11.1953, Нью-Йорк) — англійський письменник.

Т. народився у невеличкому приморському містечку Суонсі (графство Гламорґеншир, раніше — Кармантеншир) у Велсі. Він зростав не дуже здоровою дитиною, слабував на хронічну астму та бронхіт, часто пропускав уроки у школі, де батько викладав англійську мову. Це був, до речі, єдиний предмет, з якого майбутній поет устигав. Віршувати, за власним зізнанням, розпочав в одинадцять років, а в школі був редактором газети. Батько хотів, щоби син продовжив освіту, проте Т. уже в шістнадцять років пішов працювати, влаштувавшись репортером місцевої газети "Саус Велс дейлі пост". Тут він проходив школу життя, вчився спостерігати і занотовувати. У цей самий період, поряд із крихітними "інформаціями" в періодиці й оглядами провінційної хроніки, наполегливо працював над циклом віршів.

Залишивши на певний час репортерську роботу, Т. спробував стати актором-самоуком. Проте це був лише епізод у його житті. Натомість в окремих періодичних виданнях починають з'являтися його перші поетичні публікації. Тут доречно буде зауважити, що книга його ранньої поезії вийде друком лише у 1968 р., коли нотатники поета видасть бібліотека університету Баффало у США, а згодом, у 1971 р., вийде збірка *"Ділан Томас. Вірші"*. Збірку підготує до друку давній друг поета Деніел Джонс, і включить він у це видання 163 вірші, які вони написали спільно з Томасом у дитинстві та юності.

А тимчасом 19-річний Т. вирішив покинути все і поїхати в Лондон — завойовувати столицю. Юний валлієць привернув до себе увагу, і наприкінці 1934 р. вийшла перша збірка Т. *"18 віршів"* ("18 Poems"), що зробила його відомим. Цей стартовий виступ виявився настільки зрілим, що дає право вважати, що саме тоді сформувався ранній Т.

У центрі поезії Т. впродовж усього творчого шляху одне і те саме філософське питання: що перемагає — життя чи смерть. Поет постійно підкреслює: людина гине так само, як квітка, як зірки всесвіту, як усі без винятку жертви часу; проте знову і знову бере гору життя — і все повторюється в одвічному русі. Світ Т. вражає. Спочатку видається, що всі логічні зв'язки тут розірвано, що панує лише чуттєва стихія. Виникають два суперечливі відчуття: світ поета ніби й такий самий, що і навкруги, проте виявляється, що речі, зміст яких уявлявся чітким і зрозумілим, набувають у нього додаткових значень.

Т. багато і часто виступав із публічним читанням своїх віршів — іноді в широкому колі шанувальників, іноді в літературних салонах. У ці роки у Т. виник швидкоплинний роман у листах із майбутньою відомою письменницею П.К. Джонсон (вона згодом стане дружиною чільного представника англійської літератури Ч.П. Сноу). Їх вабило одне до одного, тільки їй було дуже прикро, що Т. багато п'є і навіть не вважає за потрібне приховувати це від неї.

У липні 1934 р. поет проти волі батьків одружився. Його обраниця Кетлін готова була ділити з ним усі злигодні. Подружжя відразу покинуло Лондон і постійним місцем проживання обрало велське рибальське сільце Ларн.

У 1936 р. вийшла друком нова збірка Т. — *"Двадцять п'ять віршів"* ("Twenty Five Poems"), 1936). Дивовижна уява, напівмістичний світ, який створив поет, відкривають читачеві нові горизонти власного буття. Свої вірші поет часто називав "заявами дорогою до могили". У серпні 1939 р. з'явилася збірка *"Карта любові"* ("Map of Love"), у якій уперше разом були представлені поезія та проза — шістнадцять віршів і сім оповідань, невеликих ліричних експромтів, надзвичайно поетичних, дещо сюрреалістичних. Ці перші своєрідні вірші у прозі (як і подальші твори у жанрі новели) мали спільну географію — рідний поетові Велс. Головні дійові особи — діти, божевільні, поети. У цих оповіданнях відбуваються фантастичні історії, але перед читачем не якась сповідь божевільного чи чийсь потік свідомості, а величезний континент уяви, сповнений бажань — дійти до сутності речей,

вистраждати і сприйняти, відкрити і подарувати.

З початком у Європі Другої світової війни Т. спробував піти добровольцем на фронт, проте медична комісія забракувала його через стан здоров'я. Т. повважав своїм громадянським обов'язком зайнятися суспільно корисною справою, і почав виступати на радіо з програмами, спеціально підготовленими для Бі-Бі-Сі. Від жахіть війни рятували ще й дитячі спогади. Буденні і світлі оповідання циклу *"Портрет художника у віці щеняти"* ("A Portrait of an Artist as a Young Dog", 1940) вражають оптимізмом і вірою у майбутнє. Це казкова, майже чарівна проза, в чомусь наївна, але неодмінно щемлива і задушевна. Слід зазначити, що всі новели Т. автобіографічні, всі вони — спогади.

Відразу після *"Портрета..."* Т. розпочав "безкінечний" (авторське означення) роман *"Пригоди із заміною шкіри"*. Оскільки письменник його так і не закінчив, перед нами три частини твору, три оповіді, об'єднані одним героєм — молодою людиною, котра відправляється із провінції у столицю, щоби знайти себе, оскільки впевнена, що у неї є інше призначення. Т. з гумором описує — і це очевидно — свої власні відчуття від перших лондонських вражень. Він навмисно вводить героя в абсурдні ситуації, ставить його у незручне становище. Він насміхається як із наївного юнака, так і з його досвідчених наставників. Життя — театр, повторює поет давню істину, але це звучить достатньо оригінально і не може не привернути уваги.

Упродовж усього життєвого шляху Т. переслідували фінансові негаразди, грошей завжди катастрофічно не вистачало. Лише впродовж шести років (1940—1946) він мав постійний заробіток: окрім того, що робив передачі на Бі-Бі-Сі, ще й підробляв як редактор-сценарист короткометражних фільмів "Стренд" у Лондоні. Досвід цього ремісництва знадобився пізніше, коли Т. написав (утім, на замовлення) сценарій художньої стрічки *"Лікар і диявол"*. Але найголовніше — ця робота стала для нього своєрідною розминкою перед написанням, можливо, найголовнішої праці життя — п'єси *"У затінку Молочного Лісу"* ("Under Milk Wood"). Славу Т.-поета примножила збірка 1946 р. *"Смерті та народження"* (нові двадцять п'ять віршів), після гучного успіху якої він став живою легендою, "народним бардом".

Складна образність і синтаксис поезії Т. давали привід зараховувати поета до багатьох новомодних рухів, літературних груп. У своєму *"Поетичному маніфесті"*, написаному у 1951 р., поет стверджує, що не має права відмовлятися у віршах ні від чого: він дозволяє собі і нові словотвори, й асонансні рими, і збій ритму, тобто прагне до максимального використання всіх існуючих засобів виразності:

Вже мій тридцятий рік під небесами
Від шуму гавані й зелених пущ збудився,
І мушлі тислись, і ступала чапля
На берег;
Це ранковий клич —
Серед хоралу хвиль, і чайок, і граків
І серед стукоту човнів об трухлу пристань
Тієї ж миті
Увійти
В досвітнє місто й далі шлях верстати.
Мій день народження почавсь з птахів
Надморських, і з дерев крилатих, що несли
Ім'я моє над селами й над кіньми;
І встав я
В осінь дощову,
І вирушив у путь крізь зливу власних днів...

(*"Вірш у жовтні"*,
пер. М. Москаленка)

Твори, що ввійшли у *"Вибране"* ("Collected Poems", 1953), підсумкову книжку, — це зібрання образів, у яких різні обличчя, і кожен читає їхні історії на свій лад. Т. не лише приголомшує стрімкістю, пристрасністю, гарячковим феєрверком слів, а підкоряє глибокими філософськими роздумами, здатністю надавати слову, залежно від необхідності, одне, два чи декілька значень, множити їхній смисл. Поет зміг у своїх найкращих творах знайти місток, по якому він, наче канатоходець, безперервно балансуючи, проходить над тим, що метр англомовної поезії Т.С. Еліот називав "віршами на грані свідомості".

Т. не встиг зробити всього, що планував. Свій останній твір *"У затінку Молочного Лісу"*, який він жанрово означив "п'єсою для голосів" і над яким працював майже десять років, письменник закінчив за місяць до смерті. Власне кажучи, цей твір Т. важко навіть назвати п'єсою у звичному сенсі цього слова. Перед нами поетичний, пронизаний сонцем і весняним настроєм етюд, написаний рукою видатного майстра. Художник зобразив маленьке велське містечко, оточене таємничим, але веселим і переповненим життя Молочним Лісом. Рух у цій оповіді досягається точними мовними синкопами, що визначають музичну канву твору і створюють неповторну атмосферу бурхливого свята життя.

Можна твердити про те, що п'єса герметично замкнена, що вакуумній атмосфері (це нова якість Т.-поета) притаманна певна ідилія, але не можна не відчути, що сама ця ідилія — форма поетичного виклику руйнівним силам сучасного світу. П'єса повністю прозвучала на англійському радіо лише у 1954 р., уже після смерті письменника,

а до цього у США він читав її вголос 3 травня 1953 р. у містечку Кембридж (шт. Массачусетс), де її сприйняли як шедевр. Слід сказати і про неймовірну популярність Т. в Америці. Вперше він опинився за океаном у 1950 р. (згодом побував там ще тричі — у 1952 і двічі у 1953 р.) на запрошення Центру поезії у Нью-Йорку. Він об'їздив усю країну, зажив великого авторитету в університетських колах і студентському середовищі. Для американської молоді поет взагалі став культовою постаттю.

Поет помер у Нью-Йорку 9 листопада 1953 р. У медичному висновку було зазначено: гостре запалення легень, ускладнення на ґрунті хронічного алкоголізму, вплив дози наркотичних речовин.

Українською мовою окремі поезії Т. переклав М. Москаленко.

Тв.: *Укр. пер.* — [Поезії] // Всесвіт. — 1973. — № 5. *Рос. пер.* — Из совр. англ. поэзии: Р. Грейвз, Д. Томас, Т. Хьюз, Ф. Ларкин. — Москва, 1976; Избр. лирика. — Москва, 1980; Под сенью Молочного Леса // Театр. — 1988. — № 3; Приключения со сменой кожи. — С.-Петербург, 2001; Портрет художника в щенячестве. — С.-Петербург, 2001.

Літ.: Золотцев С. "...Стань, человек, метафорой моей" // Нева. — 2000. — № 11; Золотцев С. Дилан Томас // Вопр. л.-ры. — 1985. — № 6; Комов Ю. И смерть не будет властна... // В мире книг. — 1988. — № 2.

Ю. Комов



ТО́РО, Генрі Девід (Thoreau, Henry David — 12.07.1817, Конкорд, Массачусетс — 6.05.1862, там само) — американський письменник.

"Моє життя, — писав він в одному з віршів, — це поема, яку я повинен був написати..." Його життя перебувало в єдності з його творчістю: Т. творив життя відповідно до своїх філософських ідеалів.

Т. походив з небагатої родини, яка лише за кілька десятків років до його народження прибула у Новий Світ. У новоанглійському містечку Конкорді батько Т. мав репутацію невдахи. У 1812 р. він збанкрутував і, продавши крамничку, зайнявся виробництвом олівців. Одне за одним у сім'ї з'явилося четверо дітей. Щоб дати собі раду з нестатками, мати Т. відкрила скромний домашній пансіон. Проте родина знайшла можливість дати Генрі добру освіту. Хлопця спочатку віддали на навчання до приватної школи, а згодом він вступив у Гарвардський університет.

У Гарварді Т. досягнув успіхів у вивченні давніх мов. З ранньої юності він вирізнявся допитливим розумом і пристрастю до читання. Вибираючи книги, майбутній письменник не обмежувався університетською програмою, проводячи своє дозвілля у бібліотеці. Тут він вивчав давніх авторів, читаючи їх мовою оригіналу і глибоко проникаючи у світ далекої минувшини. Ще до університету Т. почав читати антологію "Англійські поети" Чалмерса, що складалася з 21 тома. Його улюбленими поетами були єлизаветинці і метафізики XVII ст. — Дж. Донн, Дж. Герберт, Е. Марвелл. Справжнім відкриттям для Т. стали англійські романтики. С.Т. Колрідж відкрив для нього світ німецької романтичної філософії, а В. Вордсворт в оді "Одкровення безсмертя зі спогадів раннього дитинства" вразив Т. своїми міркуваннями, напрочуд схожими на його власні. Але головним враженням від сучасної англійської літератури були праці історика та філософа Т. Карлайла. Його вплив відчувається в ранній прозі Т. Прочитавши все найістотніше в англійській літературі від Дж. Чосера до Карлайла, Т. звернувся до історії міст Нової Англії, книг перших колоністів про мандри по країні. Його вразила дохідлива і сильна мова цих книг. В університеті Т. захопився ботанікою. Спочатку він прочитав "Рослини Бостона та околиць" Біґелоу. Відтак що б не робив Т. згодом, вивчення рослинного і тваринного світу рідного Массачусетсу було постійним і дуже важливим для нього заняттям.

У 1836 р. Р.В. Емерсон у своєму трактаті "Природа" відкрив перед Т. нові обрії. Т. знайшов у цій книзі настанови, які дуже точно відповідали запитам його бунтівної душі, що не визнавала жодних компромісів: "Життя в гармонії з природою, любов до істини і доброчесності звільнять зір від полуди, аби став доступним створений природою текст". Знайомство і дружба з Емерсоном зміцнили у Т. бажання "жити за велінням мудрості".

Після університету упродовж кількох років Т. працював учителем в школі разом зі своїм братом Джоном. Брати Т. приголомшували мешканців Конкорда незвичайними методами навчання. Під час літніх канікул вони мандрували ріками Конкорд і Меррімак, враження від цих подорожей лягли в основу книги Т. *"Тиждень на Конкорді і Меррімаку"* ("The Week on the Concord and Merrimack Rivers", 1849).

Після смерті Джона у 1841 р. Генрі назавжди залишив викладання. На той час він остаточно вирішив, що працювати заради платні немає сенсу. Протягом багатьох років Т. житиме випадковими заробітками: був садівником, мулярем, теслею, малярем, землеміром, — але таки не відмовився від свободи, заробляючи лише на існування.

Його головною справою стала поезія. Писати вдома, де й досі розташовувався пансіон, було

неможливо, і Т. оселився в Емерсонів. Емерсон вбачав у своєму молодому другові майбутнього Поета Америки і всіляко сприяв розвиткові його таланту. Він познайомив Генрі з членами гуртка трансценденталістів, серед яких Т. знайшов нових друзів і однодумців. Його вірші публікувалися в журналі "Дайєл", який редагувала М. Фуллер, а згодом і сам Емерсон. Т. почав співпрацювати у Конкордському ліцеї та редагувати журнал за відсутності Емерсона.

У 1843 р. Емерсон, намагаючись допомогти своєму протеже, відрядив Т. у Нью-Йорк з рекомендаційними листами до видавців. Кілька нарисів Т. були опубліковані у впливових нью-йоркських журналах. Але сам Т. швидко дійшов висновку, що його місце у Конкорді. Конкорд та його околиці, на думку Т., вміщали в собі увесь світ, "Всесвіт оселі". Нерозумно було би вирушати у будь-які далекі мандри, коли ще не досліджені "найвіддаленіші Індії, до яких ведуть інші шляхи та інші способи подорожувати". Свою "подорож всередину" Т. здійснив у 1845—1847 рр., коли оселився в хатині на березі Волденського ставу. Хатину він побудував власними руками і сам вирощував для себе їжу. Тут його нерідко відвідували друзі. Вони довго ходили разом лісами та полями, філософуючи і просто розмовляючи. Особливо часто бував у Т. молодий поет В. Е. Чаннінґ. У своїй книзі "Торо, поет-натураліст" він описує спільні прогулянки, під час яких Т. був завжди озброєний польовим біноклем і спеціальним нотатником для запису спостережень за природою. Т. вимірював температуру і рівень води у Волдені, глибину снігу на зимових полях, спостерігав за життям тварин і рослин, мріючи з часом укласти хроніку природного життя в околицях Конкорда. Ці дослідження мали для нього особливе значення: занурюючись у життя природи, він вивчав глибини власної душі:

> Чи можна бути ближчим до небес,
> Якщо мій Волден — це я сам?

День, коли Т. остаточно оселився у лісі, збігається з Днем незалежності США — 4 липня 1845 р. Друг Т., філософ Б. Олкотт назвав письменника "найнезалежнішим серед незалежних, єдиним, хто насправді підписав Декларацію незалежності". Від пуританської духовної культури Т. успадкував нонконформізм та мужність, що не покидали його навіть за найскрутніших обставин. З початком війни США проти Мексики Т. вдався до акту громадянської непокори владі. Він відмовився платити податки безпринципному урядові, за що потрапив до в'язниці. Його конкордські друзі підтримували аболіціонізм, але тільки Т. переховував у себе негрів-утікачів. У 1848 р. він виголосив промову *"Про громадянську непокору"*, яка згодом була опублікована як есе ("Essay on Civil Disobedience", 1849). На думку Т., "революція однієї людини", моральний переворот, який відбувається у кожного в душі, повинен виявитися у ненасильницькому спротиві всьому, що порушує природні права особистості. Свою точку зору на суспільні проблеми він також висловив у промовах *"Рабство у Массачусетсі"* ("Slavery in Massachusetts", 1854) і *"На захист капітана Джона Брауна"* ("A Plea for Captain John Brown", 1859).

Ще за часів співпраці з журналом "Дайєл" Т. почав писати есе, у яких розповідав про свої "екскурсії" околицями Конкорда. По суті, ускладненим варіантом "екскурсії" є і перша книга Т. *"Тиждень на Конкорді і Меррімаку"*. Вона складається з семи розділів — за кількістю днів у тижні. Розповідь про подорож рікою поєднується з розмірковуваннями на найрізноманітніші теми, автор наводить близько трьохсот посилань і цитат. Книга перевантажена матеріалом, Т. не завжди вдається органічно опрацювати прочитане. Але, незважаючи на всі недоліки першого великого твору Т., у ньому відчувається неабиякий талант автора. Розповідь снується неквапно, повагом, наче течія ріки. Протягом семи серпневих днів перед нами постає цілісна філософія людського життя. Окремої уваги варті фрагменти, присвячені поглядам Т. на поетичну творчість, науку, суспільство і самотність, кохання та дружбу.

Можливість опублікувати *"Тиждень"* з'явилася не одразу. Коли книга нарешті побачила світ, Т. вже підготував до друку рукопис під назвою *"Волден, або Життя в лісі"* ("Walden, or Life in the Woods"). Але *"Тиждень"* ніяк не вдавалося продати, тому ніхто з видавців не хотів брати нової книги. Протягом п'яти років Т. працював над рукописом, доводячи до блиску кожне слово. На початку серпня 1854 р. *"Волден"* було опубліковано. У цій книзі Т. описує своє життя на Волдені, ущільнивши час. Події двох років автор сконцентрував у річному природному циклі.

Книга написана у жанрі філософського й автобіографічного есе. Життя природи і поєднане з ним життя душі — ось на чому цілковито зосереджується автор. Описання природного світу водночас поетичні та скрупульозні. Емерсон казав, що не знає "іншого такого генія, який би так швидко виводив загальний закон із окремого факту". Але Т. вирушив на Волден не в пошуках абсолюту. Філософія людського життя і щастя — головний предмет його книги. З цієї точки зору великого значення набуває вплив на Т. східних філософій життя. "Образ автора у "Волдені" можна співставляти не лише з образом християнського пустельника, а й з образом індійського брахмана, для якого усамітнення в лісі

є одним із усталених традицією етапів життєвого шляху" (О. Зикова).

Автор *"Волдена"* порівнює себе з півнем, який горлає на сідалі і будить сусідів. Проповідницький елемент визначає структуру книги. Розповідаючи про свій досвід, автор закликає читачів "піднестися завдяки свідомому зусиллю". Особливе значення при цьому має достеменність розповіді — дається взнаки давня недовіра пуританів до будь-яких вигадок. Цим зумовлені й акцентування на розповіді від першої особи, до якого вдається автор, і докладний фінансовий звіт, що вельми зацікавив співвітчизників Т.

У *"Волдені"* повністю розкрився талант Т.-поета. Музичні ритми книги, її поетична образність гідні найвищої поезії. Поезія Т. поряд з його прозою здається надто прозаїчною, дещо "шорсткуватою" (Ф. Матіссен). Але його вірші не можна назвати невдалими. У поезії Т. був експериментатором. Намагаючись створити нові жанрові форми, він спробував втілити емерсонівську ідею вірша як спалаху думки. Думка у віршах Т. вилонюється із споглядання природного світу. Будучи найпослідовнішим трансценденталістом, Т. у своїй поезії зосереджується на зовнішньому образі природи, що дає знання Бога. Принцип зримості визначає вибір художньої форми фрагменту, організованого як уривок зі щоденника. Поетичні фрагменти Т. по-справжньому зацікавили читачів лише у XX ст., коли з'явилася поезія бітників.

За своє коротке життя (він помер від туберкульозу, маючи 45 років) Т. опублікував дві книги, кілька есе та віршів у журналах. Справжня слава прийшла до нього через багато років після смерті. Починаючи з 1863 р., сестра Т. Софія та його друзі видавали нові книги письменника, долучивши до них статті з періодики та уривки зі щоденників. У 1906 р. побачило світ повне 20-томне зібрання творів Т., до якого увійшли всі його щоденники. Але більша частина його поезії залишалася неопублікованою аж до 1943 р., коли К. Боуд зібрав усі відомі вірші Т. під одною палітуркою.

У *"Волдені"* Т. писав: "Зробити прекраснішим наш день — ось найвище з мистецтв!" Цього мистецтва продовжують навчати читачів його книги. Серед тих, хто особливо цінував проповіді Т., були Р.Л. Стівенсон, Д.Г. Лоуренс, В.Б. Єйтс, Р. Фрост, Т. Драйзер, Дж.Б. Шоу, М. Пруст, Л. Толстой.

Тв.: Рос. пер. — О гражданском неповиновении // Эстетика амер. романтизма. — Москва, 1977; Уолден, или Жизнь в лесу // Эмерсон Р.У. Эссе. Торо Г.Д. Уолден, или Жизнь в лесу. — Москва, 1986; Дневники. Речь в защиту капитана Джона Брауна. Прогулки // "Сделать прекрасным наш день...": Публицистика амер. романтизма. — Москва, 1990.

Літ.: Брукс В.В. Писатель и амер. жизнь. — Москва, 1967. — Т. 1; Осипова Э.Ф. Генри Торо: Очерк творчества. — Ленинград, 1985; Покровский Н.Е. Генри Торо. — Москва, 1983; Скаддер Т. Генри Дэвид Торо // Лит. история США. — Москва, 1977. — Т. 1; Borst R. R. Henry David Thoreau: A Descriptive Bibliography. — Pittsburg, 1982; Thoreau: A Coll. of Critical Essays. — New York, 1962; The Thoreau Centenneal. — New York, 1964.

О. Половинкіна



ТÓРРЕС-І-ВІЛЬЯРРОÉЛЬ, Дієго де (Torres y Villarroel, Diego de — 1693, Саламанка — 1770, там само) — іспанський письменник.

Т.-і-В. здобув освіту у Саламанкському університеті. З 1726 р. очолював кафедру математики того ж університету, пізніше змінив багато професій, а з 1745 р. став священиком. У яскравій, незвичайній навіть для свого часу особі Т.-і-В. поєднувалися немовби дві людини. Перша з них — невтомний шукач пригод, смілива і ризикована людина, яка, окрім усього, захоплюється містикою, астрологією, пише трактати з магії та окультизму, сонники та календарі і прославилась своїми астрологічними прогнозами, які регулярно публікує під іменем "Великого оракула із Саламанки". Друга — це допитливий вчений, знавець медицини, математики, астрономії, філософії, автор багатьох наукових праць, освічена й ерудована людина. Крім того, Т.-і-В. був не позбавлений і художнього таланту, належав до кола найпомітніших письменників свого часу, тих, хто готував підґрунтя для іспанського літературного Просвітництва.

У літературу Т.-і-В. увійшов як один із найпослідовніших спадкоємців традицій визначного іспанського сатирика Ф. де Кеведо. Вже у своїх ранніх віршах, уміщених у збірці *"Політичне дозвілля..."* ("Ocios políticos...", 1726) Т.-і-В. ущипливо критикує сучасне йому іспанське суспільство. Основу творчого спадку зрілого Т.-і-В. становлять його художня автобіографія *"Життя, походження, народження, виховання і пригоди доктора Дієго де Торреса-і-Вільярроеля, описані ним самим"* ("Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Dr. Diego de Torres y Villarroel, escrita por el mismo", 4 ч. — 1743, 5 ч. — 1752, 6 ч. — 1758) та збірка повістей *"Повчальні сновидіння"* (1752).

Автобіографія Т.-і-В. написана в дусі крутійського роману, реальним обставинам та фактам власного життя автор намагається надати цікавої, повчальної форми. Водночас світоглядні настанови автора оповіді суттєво підпорядковані вимогам та завданням просвітницької естетики. Збірка *"Повчальні сновидіння"* — це своєрідна галерея сатиричних типів тогочасного

іспанського суспільства. Центральне місце у збірці займає повість *"Видіння і прогулянки із Франсіско де Кеведо столицею"* ("Visiones y visitas con Francisco de Quevedo por la corte"), у якій її автор разом із воскреслим із могили привидом Кеведо здійснює прогулянки Мадридом, під час яких вони разом спостерігають картини морального занепаду та духовної деградації в середовищі різноманітних соціальних прошарків іспанського суспільства. Аналогічна тематика характеризує й інші твори цієї збірки — *"Переправа через Ахерон"*, *"Листи у потойбічний світ"* та ін. За стильовими ознаками манера письма Т.-і-В. тяжіє до барокової поетики з її підкреслено метафоричними та ускладнено синтаксичними формами висловлювання. Типово бароковими є й основні символи та мотиви його поезії. Творчий доробок Т.-і-В. представлений також численними сатиричними сонетами і віршами, стилізованими під народну пісню (сегідилью), оброблену в дусі тематики бароко (марнота і недовговічність людського буття, символіка смерті, мотиви потойбічного життя тощо). Загалом творчість Т.-і-В. є яскравим зразком поезії пізнього іспанського бароко.

Літ.: История всемирной л.-ры: В 9 т. — Москва, 1988. — Т. 5.

В. Назарець



ТРАКЛЬ, Ґеорґ (Trakl, Georg — 3.02.1887, Зальцбурґ — 3.11.1914, Краків) — австрійський поет.

Історію своєї душі Т. написав особисто — вона вся у його віршах. Коротке (27 років!) земне життя поета вивчене біографами від першого до останнього дня. Він народився у Зальцбурзі 3 лютого 1887 р., о другій годині пополудні — у батьківському будинку, на Ваагплатц ("Площа ваг"). Батько — Теобальд Тракль (1837–1910) — крамарював залізними товарами. Матір — у дівоцтві Марія Катарина Халік (1852–1925) — колекціонерка та реставратор картин і антикваріату, вихованням дітей (а їх було шестеро, Ґеорґ — четвертий) себе особливо не обтяжувала, передовіривши їх гувернантці Марі Борінґ, француженці. До старших — сина Ґустава, дочок Марії та Ґерміни, після Ґеорґа додався ще молодший син Фрідріх, а в 1891 р. — молодша дочка Марґарета, майбутня муза брата-поета. За спогадами Фрідріха, "Ґеорґ був таким самим, як і всі ми: життєрадісний, дикий, здоровий". Із п'яти років Ґеорґ відвідував підготовчу школу при католицькому педагогічному училищі. У 1897 р. його віддали у ґімназію; вчився він погано, у четвертому класі залишився на повторний курс, на випускних іспитах за сьомий клас не склав грецької, латини та математики. У 1905 р. Т. влаштувався помічником у зальцбурзьку аптеку і саме тоді захотився до наркотиків — морфію та вероналу.

Віршувати Т. почав ще у гімназії. Згодом він створив кілька п'єс-одноактівок, дві з яких — *"Поминальний день"* і *"Фата Морґана"* — у 1906 р. навіть були поставлені у зальцбурзькому театрі, та прозові твори — *"Країна мрій"* і *"Марія Магдалина"*. У 1908 р. відбувся поетичний дебют Т. — у "зальцбурзькій народній газеті" опубліковано вірш *"Ранкова пісня"*. Того ж року поет-початківець вступив на фармацевтичне відділення Віденського університету, після закінчення якого повернувся додому, у Зальцбург, магістром фармацевтики. У 1910 р. поет був зарахований на однорічну добровільну службу в армії. "Що за пекельний хаос ритмів та образів у мені!" — писав він своєму другові Е. Бушбеку, скаржачись, що будь-який зовнішній поштовх кидає його "у гарячкове духовне сум'яття і маячню".

Після служби в армії Т. влаштувався рецептаріусом у ту саму аптеку "Біля білого ангела". Біограф поета Ф. Фішер зауважив: "Коли він на службі, він далекий від світу, далекий від людей, далекий від їхніх проблем. Він сидить, його голова у долонях, занурена у власні думки; він цілком утрачений для світу". У 1912 р. Т. зблизився із Зальцбурзьким літературно-музичним товариством "Пан" й одночасно влаштувався військовим провізором при аптеці гарнізонного госпіталю в Інсбруці. В авторитетному журналі "Бреннер" з'явилася його перша публікація — вірш *"Теплий вітер у передмісті"*, а через деякий час — *"Псалом"* — і він став відомим у вузьких літературних колах. У Т. з'явилися перші наслідувачі, але у їхніх віршах, як зауважував сам поет, не було "жадібної лихоманки життя".

Т. навперемін мешкав в Інсбруці, Зальцбурзі та Відні, три тижні провів у Венеції. Він ретельно працював над віршами, по багато разів переробляючи майже кожну поезію. Поезія, провінційне богемне життя, жінки, вино, наркотики — всьому цьому Т. віддавався пристрасно, захоплено. У плані творчості слід зауважити, що поезію Т. неможливо уявити без Марґарети — без перебільшення, музи брата-поета. Її у своїх віршах він називає "сестрою", "коханою", "юнкою", "черницею", "пломенистим демоном". Сучасники дивувалися, наскільки брат і сестра схожі — не лише зовнішньо, а й за внутрішнім складом.

У 1913 р. у Лейпцигу вийшла перша поетична збірка Т. — *"Вірші"* ("Gedichte") у серії "Судний день" у видавництві "Курт Вольф". Наступного року поет підготував до друку другу книгу віршів — *"Себастьян у сні"* ("Sebastian

im Traum") й отримав засновану австрійським меценатом Л. Віттенштейном стипендію для бідних письменників — 20 тис. крон, проте ні видати книгу, ні скористатися стипендією вже не встиг, оскільки розпочалася Перша світова війна. Як резервіста Т. відразу ж призвали в армію і в колишньому чині лейтенанта направили на фронт, у польовий госпіталь, рецентаріусом, а вже 3 листопада 1914 р. він помер у госпіталі від зупинки серця. "Суїцид унаслідок інтоксикації кокаїном", — було записано у його історії хвороби. Час смерті — дев'ята година вечора. Його поховали на Роковицькому кладовищі у Кракові, а 7 жовтня 1925 р. прах Т. перенесли на кладовище у Мюлау, поблизу Інсбрука. 21 листопада 1917 р. звела рахунки з життям обожнювана сестра-муза Марґарета.

"Мені ніколи не було дано таланту говоріння", — писав Т. своєму однокласникові К. фон Кальмару. Поміж усіх способів висловлення думки поет віддавав перевагу "писемному слову". Слова, які він написав, пережили свого автора вже майже на століття, вплинувши на багато чого з написаного та ненаписаного у XX ст. І справа не лише і не стільки у нових поетичних формах і "новаторських мелодійно-ритмічних композиційних фігурах" (В. Ментагль), а швидше в тому, що створений Т. поетичний простір має якусь цільність, автономність і завдяки цьому може скільки завгодно існувати в часі, зостаючись органічною частиною культури.

Із вірша у вірш у творчості Т. мандрують схожі на галюцинації образи в обов'язковому супроводі звуків і запахів. Елементи вірша рухаються і взаємодіють за законами, які інтуїтивно зрозумілі, проте не піддаються точному формулюванню, і тому деякі критики означують їх "законами музичної побудови" — все це уможливлює вважати Т. поетом "єдиного вірша", який постійно створював, обживав і одухотворював один і той самий ліричний простір. Сприймаючи "всі голоси, якими розмовляє навколишній світ, як безжальні та болісні", Т. вгадує співіснування у світі "висловленого" і "несказаного" (саме ці поняття через кілька років отримали у працях іншого австрійця, Л. Віттенштейна, статус найважливіших філософських категорій і лягли в основу філософської системи).

"Несказаність пташиного польоту" не відпускає поета, оскільки потребує висловлення, і на допомогу словам приходять паузи, мовчання, які відводять Т. від традиційного римованого вірша до верлібру і багато в чому формують своєрідний поділ на рядки та строфи у його пізніх віршах. "Я врешті-решт назавжди залишуся бідним Каспаром Саузером", — писав Т. своєму другові Е. Бушбеку. Як і Каспар — юнак, знайдений у XIX ст. в одному із забутих підвалів Нюрнберга та змушений вчитися людської мови по-новому, поет постійно стикався з неможливістю висловити нуртуючу в ньому стихію образів і почуттів мовними засобами, злиденними порівняно з цим багатством. До образу нюрнберзького знайди, який незабаром загинув від руки вбивці, поета вабить і передчуття власної ранньої смерті — мотив, який знову і знову виникає у його віршах. Смерть, побоюється він, завадить і йому опанувати мову "несказаного", тобто "народитися у вічність". Власне, його *"Пісня про Каспара Саузера"* і про це також:

Весна і літо й гожа осінь
Праведника, його м'яка хода
Вздовж темних покоїв мрійників.
Вночі він залишався наодинці з власною зорею;

Бачив, як падав сніг на чорне гілляччя,
Як у сутінковому коридорі майнула тінь убивці.

Срібно похилилася голова неродженого.

(Тут і далі пер. Т. Гавриліва)

У пошуках рятунку від "безжальних голосів" Т. переповнює свій ліричний світ запахами, шепотами та шерехами, насичує його кольором. Увага поета до "немовленнєвих засобів" цілком закономірна, враховуючи прагнення наблизитися до "несказаного":

Снопами сальв спалахують сонця;
В старому парку що за карнавалля,
Запале вглиб небесного провалля.
Зойк фавна ще жаскіший, ніж мерця.

Між крон рябіє жовч його лиця.
Серед красоль джмелі ведуть баталля.
Ось мимо лине вершник в задзеркалля.
Тополі в'ють зміїстість манівця...

("Казка")

У ранніх віршах Т. (1907—1910) ще відчутна емоційність надриву та розриву, холодна ностальгія за колишньою цілісністю, яка пізніше зникає. Поет не закликає до створення нової системи цінностей, оскільки таке "створення" неможливе в принципі. Звідси часте спогадування холодного металу та каменя. Те, що зазвичай розуміють під словом "смерть", у Т. асоціюється з фіналом розкладу, тліну; вона — тотальне знищення, непорушність:

Мацання: всюди тернина одна;
В сні: блювотина, ходіння по лезі;
Пекло, пробудження, зелень з вікна;
Страх і гойдання в хиткому ковчезі.

Темрява сходів, незримі сліди,
Тінь незнайомки біліє із неї. —
Грішник у синь задивився, туди...
Тлінне вспадкують щурі та лілеї.

("Суд")

Український читач відкрив для себе у повному обсязі творчу спадщину найсамобутнішого австрійського поета Т. у 1997 р., коли вийшли друком його "Твори" у перекладі Т. Гавриліва.

Тв.: Укр. пер.— [Поезії] // Всесвіт. — 1975. — № 10; Твори. — Львів, 1997; [Вірші] // Двадцять австр. поетів XX ст. — К., 1998; Варавва. Марія-Магдалина // Всесвіт. — 2001. — № 5–6; [Сонети] // Павличко Д. Сонети. — К., 2004. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1994; Стихотворения. Проза. Письма. — С.-Петербург, 1996.

Літ.: Аверинцев С. Георг Тракль // Вопр. л.-ры. — 1999. — № 9—10; Гаврилів Т. Метафізика Траклевих барв // Тракль Г. Твори. — Львів, 1997; Соколова Е. "К умершему в юности" // Ин. л.-ра. — 1998. — № 6; Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. — Neske, 1959; Limbach H. Begegnung mit Georg Trakl. — Salzburg, 1959; Palmier J.M. Situation de Georg Trakl. — Paris, 1972.

За Є. Соколовою



ТРИ́ФОНОВ, Юрій Валентинович (Трифонов, Юрий Валентинович — 28.08.1925, Москва — 28.03. 1981, там само) — російський письменник.

Т. народився у родині відомого партійного і військового діяча часів СРСР Валентина Андрійовича Трифонова. З 1932 р. родина Т. проживала в знаменитому Будинку Уряду, який згодом письменник змалює у своїй відомій повісті *"Будинок на набережній"*. З другої половини 30-х рр. родина Т. потрапила під шквал сталінських репресій. У 1937 р. був заарештований і розстріляний дядько Т., герой громадянської війни (письменник, відомий під псевдонімом Є. Бражнєв), а наступного року — батько письменника. Була репресована також і мати Т. Разом із бабусею Т. виселили з квартири. Трагедія родини драматично позначилася на духовному формуванні Т. З початком війни Т. евакуювали у Ташкент, де він почав віршувати і писати невеличкі оповідання. Після повернення у Москву з 1943 р. працював на військовому авіаційному заводі слюсарем, диспетчером цеху, редактором "багатотиражки". З 1944 р. навчався на заочному відділенні Літературного інституту. Згодом перевівся на стаціонар, відвідував творчі семінари, якими керували Г. Паустовський і К. Федін. У 1949 р. Т. закінчив інститут і тоді ж відбувся його літературний дебют.

У першому романі Т. *"Студенти"* ("Студенты", 1949—1950; Державна премія, 1951) йдеться про життя інститутської молоді перших повоєнних років. Сюжетну основу твору складає конфлікт між двома студентами Московського педагогічного інституту, колишніми фронтовиками, друзями дитинства Вадимом Бєловим і Сергієм Палосвіним. Вадим наполегливо здобуває знання, він — активний комсомолець, принциповий, вимогливий до себе та інших; Сергій — людина обдарована, але честолюбна й егоїстична. Опублікований в провідному тоді літературному журналі "Новый мир", роман здобув велику популярність і зробив Т. знаменитим.

Незважаючи на вдалий дебют, упродовж 50-х рр. Т. майже нічого не написав, за винятком циклу невеличких оповідань: *"Бакко"* ("Бакко"), *"Окуляри"* ("Очки"), *"Самотність Клича Дурди"* ("Одиночество Клыча Дурды") тощо. Час хрущовської "відлиги" змусив письменника по-іншому поглянути на людину свого покоління. Оповідання, написані Т. на межі 50—60-х рр. і які увійшли у збірки "*Під сонцем*" ("Под солнцем", 1959), *"Наприкінці сезону"* ("В конце сезона", 1961), — це звернення до "вічних" тем: кохання, життя, смерті — тем, позбавлених ідеологічних акцентів.

До активної літературної творчості Т. повернувся у 60-х рр., коли один за одним вийшли друком роман *"Втамування спраги"* ("Утоление жажды", 1963) та документальна повість *"Відблиск вогнища"* ("Отблеск костра", 1965). Дія роману *"Втамування спраги"* відбувається наприкінці 50-х рр. на будівництві Каракумського каналу у Туркменистані. Розповідь ведеться від особи молодого журналіста Коришева, котрий приїхав на будову. Канал у творі — це не тільки нове будівництво, а й нове життя, що приходить у пустелю. Трудовий подвиг, ентузіазм робітників стикаються тут із байдужістю та егоїзмом. У дискусії, яку ведуть начальник будівництва Єрмасов та інженер Карабаш з авторами затвердженого проекту, осередця конфлікту становлять не стільки технічні рішення, скільки різне — творче і догматичне — ставлення до життя. Від типових для того часу творів на "виробничу" тематику роман Т. відрізнявся, на думку пізнішої критики, тим, що у ньому чіткіше і глибше окреслювалася проблема пошуку справжньої правди про час та історію.

Зацікавленість проблемами "справжньої" історії проявилася і в повісті *"Відблиск багаття"*. Письменник звертається до біографії свого батька, відомого радянського воєначальника В. Трифонова, і створює документальну розповідь про маловідомі сторінки революції та

громадянської війни. Розповідаючи про криваві події братовбивчої війни, письменник намагається усвідомити приховані рушії історичних подій, відтворити трагічний образ часу, безжальний до окремішнього та неповторного людського життя.

Історичну тематику Т. продовжив у романі *"Нетерпіння"* ("Нетерпение", 1973), який присвячений народовольцям і, зокрема, російському революціонеру, члену Виконавчого комітету "Народної волі" Андрію Желябову, котрий був страчений за участь у підготовці замаху на імператора Олександра II у березні 1881 р. У цьому творі Т. цікавили витоки революційної ідеї, шляхи її втілення у життя. Роман насичений публіцистичними відступами, що знайомлять читачів із політичним життям Росії 2-ої пол. XIX ст., з відомими діячами того часу — Перовською, Михайловим та ін., з багатьма документальними матеріалами.

Цілий ряд творів Т. межі 60–70-х рр. умовно можна об'єднати у своєрідний цикл, що його дослідники називають "московським". Перша повість цього циклу *"Обмін"* ("Обмен") з'явилася у 1969 р. У наступні роки цикл був продовжений повістями *"Попередні підсумки"* ("Предварительные итоги", 1970), *"Тривале прощання"* ("Долгое прощание",1971), *"Друге життя"* ("Другая жизнь", 1975). В усіх цих творах, за словами О. Трифонової та Є. Шкловського, йдеться про кохання та сімейні стосунки, нібито й цілком буденні, але водночас надзвичайно характерні і прикметні. Читач впізнавав у них не лише власне життя з його загальнолюдськими радощами та трагедіями, а й гостро відчував свій час і своє місце у цьому часі. У центрі художніх пошуків Т. постійно перебуває проблема морального вибору, який людина змушена робити навіть у найпростіших життєвих ситуаціях.

Головний герой повісті *"Обмін"* — інженер Дмитрієв. Смертельна хвороба матері Дмитрієва наводить його дружину на думку про необхідність обміну з метою збільшення квартирної площі. Дмитрієв розривається між бажанням дружини і думкою про те, яку душевну травму ці плани завдадуть його матері.

Герой наступної повісті *"Попередні підсумки"*, перекладач Геннадій Сергійович, уражений тією самою хворобою, що і Дмитрієв. Підсумовуючи своє життя, він висновує головну втрату свого життя — втрату "атмосфери простої людяності", тобто любові, турботи та уваги близьких йому людей. Відсутність чіткої моральної позиції, постійна готовність поступитися силі обставин характеризує й актрису Лялю та її чоловіка Реброва, героїв повісті *"Довге прощання"*. Тяжка атмосфера брежнєвського застою, у якій не може знайти для себе гідного застосування розумна і талановита людина — історик Сергій Троїцький, змальована у повісті *"Друге життя"*.

Повісті "московського" циклу, як і активна громадянська позиція Т. на підтримку звинувачених в "ідеологічних хибах" співробітників журналу "Новый мир" (І. Виноградова, О. Кондратовича, В. Лакшина) викликали незадоволення творчістю письменника з боку "офіційних" критиків. Водночас починаючи з 70-х рр. творчість Т. ставала все більш популярною на Заході, де його багато перекладали й охоче читали (у 1980 р. за пропозицією Г. Белля кандидатура Т. була навіть висунута на здобуття Нобелівської премії з літератури).

Своєрідним завершенням "московського" циклу творів стала повість Т. *"Будинок на набережній"* ("Дом на набережной", 1976), яка завдяки своїй безкомпромісності та хоч і завуальованій, але все ж достатньо відчутній антисталінській спрямованості, стала одним з найрезонансніших творів радянської літератури 70-х рр. У творі письменник змальовує долю Вадима Глєбова, відомого критика й есеїста, який користується усіма тими благами, що їх надавала радянська влада лояльній до неї творчій інтелігенції. Автор розкриває моральну позицію свого героя, аналізує мотиви його вчинків, зокрема тих, що започаткували його успішну кар'єру. Історія Глєбова постає у творі як спроба психологічного самовиправдання зрадництва заради матеріального та душевного комфорту, зрадництва, жертвами якого стають близькі Глєбову люди і насамперед його науковий керівник, професор Ганчук: на його захист Глєбов не зважився виступити у роки сталінських репресій. Повість, на думку О. Коваленко, спрямована проти "філософії незгадування", спроб виправдати свою моральну слабкість та хиткість жорстокістю часу, бажанням перекласти на інших моральну відповідальність за власні вчинки. За мотивами повісті у московському Театрі на Таганці Ю. Любимов поставив спектакль "Будинок на набережній".

Чесність і безкомпромісність моральної позиції, злободенність порушуваної проблематики, поглиблений психологізм характеризують і твори Т. останніх років, серед яких виділяються романи *"Старий"* ("Старик", 1978) та *"Час і місце"* ("Время и место", 1981). У романі *"Старий"* йдеться про трагічні події часів громадянської війни на Дону у 1918 р. Головний герой твору — Павло Євграфович Лєтунов намагається скласти своєрідний іспит перед власним хворим сумлінням. Він знову і знову повертається до питання, яке не давало йому спокою багато років: чи насправді був зрадником комкор Мігулін (реальний прототип Ф. Миронов). Свого часу Лєтунов на запитання слідчого дав відповідь, що не виключає можливості участі Мігуліна у

контрреволюційному заколоті, і тепер Лєтунова мучить сумління, що тим самим він вплинув на трагічне вирішення долі Мігуліна.

Твір *"Час і місце"* сам Т. означив як "роман самоусвідомлення". Герой цього твору, письменник Антипов, в особі якого проглядаються й риси самого Т., усім своїм життям немовби випробовується на моральну стійкість. В романі Т. прагнув зібрати воєдино усі відрізки історії, свідком яких він був: кінець 30-х рр., війна, повоєнний час, хрущовська "відлига", сучасність.

Тв.: Рос. мовою. — Рассказы и повести. — Москва, 1971; Долгое прощание. — Москва, 1973; Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1978; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1985—1987.

Літ.: Білоцерківець Н. Нетерпіння через століття (Про романи Ю. Трифонова) // Вітчизна. — 1989. — № 4; Еремина С., Пискунов В. Время и место прозы Ю. Трифонова // Вопр. л.-ры. — 1982.— № 5; Иванова Н. Проза Юрия Трифонова.— Москва, 1984; Картман Л. Междустрочье былых времен (Перелистывая Юрия Трифонова) // Вопр. л.-ры. — 1994. — Вып. V; Магд-Соэп К. де. Юрий Трифонов и драма русс. интеллигенции. — Екатеринбург, 1997; Оклянский Ю. Юрий Трифонов. — Москва, 1987; Русская л.-ра от "Слова о полку Игореве" до наших дней. — Казань, 1995; Шитов А. Юрий Трифонов: Хроника жизни и творчества. 1925—1981. — Екатеринбург, 1997.

В. Назарець



ТРО́ЛЛОП, Ентоні (Trollope, Anthony — 24.04.1815, Лондон — 6.12.1882, там само) — англійський прозаїк.

Батько майбутнього письменника був невдачливим ученим: заради досліджень він занедбав невелику юридичну практику і чимало заборгував, через що був змушений утікати від кредиторів у Бельгію. Френсіс Мілтон Троллоп (1780—1863), матір письменника, жінка рішуча і не без уяви, також не була практичною. Зібравши рештки грошей, вона емігрувала у США, замешкала у містечку на фронтирі у Цинциннаті, відкрила там магазин модних речей і дуже швидко розорилася. Повернувшись у Лондон, вона дістала прибуток із власних негараздів, написавши книгу "Домашні звичаї американців" ("Domestic Manners of the Americans", 1832), у якій уїдливо змалювала манери хамулуватих жителів Нового Світу. В Америці її проклинали, зате в Європі вона стала знаменитою. У 52 роки Френсіс звернулася до літературної діяльності і видала 34 романи.

Тимчасом Ентоні, учень Харроу та Вінчестер-коледжу, не домігся успіху ні в соціальній, ані в науковій сферах, за що його навіть назвали "паршивою вівцею сім'ї". У 1834 р., завдячуючи впливу та зв'язкам матері, він зайняв місце молодшого клерка в управлінні пошт у Лондоні (свою безглузду кар'єру на цій посаді він досить гумористично змалював у *"Трьох клерках"* ("Three Clerks", 1857). У 1841 р. Т. перевели в Ірландію. Одруження у 1844 р. і подальші сімейні витрати потребували додаткових коштів, і він звернувся до літератури. Як поштовий інспектор, Т. багато їздив по Ірландії, близько спізнав країну і використав набутий досвід у своїх перших романах *"Макдермоти із Балліклорана"* ("The Macdermots of Ballycloran", 1847) і *"Келлі й О'Келлі"* ("The Kellys and the O'Kellys", 1848).

Проте як письменник Т. відбувся тільки у 1855 р., після виходу *"Попечителя"* ("The Warden"), першого із шести романів *"Барсетширських хронік"* ("Chronicles of Barsetshire"), куди ввійшли *"Барчестерські вежі"* ("Barchester Towers", 1857), *"Лікар Торн"* ("Doctor Thorne", 1858), *"Парафія Фремлі"* ("Framley Parsonage", 1861), *"Хатинка в Еллінґтоні"* ("The Small House at Allington", 1864) і *"Остання хроніка Барсета"* ("The Last Chronicle of Barset", 1867). Кожен із романів є завершеним твором, і, за винятком двох перших, вони між собою тісно не пов'язані, хоча хронологічно продовжують один одного і багато героїв переходять із книжки у книжку. У Барсетширі, вигаданому графстві на заході центральної Англії, панує мир, всезагальна повага та своєрідна простота звичаїв. Найрізноманітніші типи священиків і світських героїв населяють Барчестер, адміністративний центр графства та резиденцію єпископа.

"Попечитель" і *"Барчестерські вежі"* — найвідоміші романи Т. *"Лікар Торн"* приваблює чудово розробленими характерами героїв. *"Парафія Фремлі"*, любовний роман із життя духовенства, приніс Т. справжню славу. У *"Хатинці в Еллінґтоні"* з'являється улюблена героїня письменника, Лілі Дейл. *"Остання хроніка Барсета"*, незважаючи на деякі композиційні недоліки, цілком заслуговує оцінки, даної самим Т.: "Найкращий роман, який я написав".

У 1867 р. Т. звільнився з управління пошт, і того самого року став одним із засновників журналу "Сент-Полз меґезін", який видавав до 1870 р., потім подорожував. Т. п'ять разів побував у США, двічі об'їхав навколо земної кулі і написав кілька подорожніх замальовок про Північну Америку, Австралію, Південну Африку й Ірландію.

Маючи більше часу для творчості, Т. розпочав ще один цикл романів — із парламентського життя, всього шість книг: *"Чи пробачиш ти їй?"* ("Can You Forgive Her?", 1864), *"Фініас Фінн"* ("Phineas Finn", 1869), *"Діаманти Юстасів"*

("The Eustace Diamonds", 1873), *"Фініас повернувся"* ("Phineas Redux", 1874), *"Прем'єр-міністр"* ("The Prime Minister", 1876) і *"Герцогські діти"* ("The Duke's Children", 1880). У них Т. спробував утілити свої суспільно-політичні погляди.

У 70-х рр. Т., як і інші письменники-вікторіанці, відійшов від гумористичного змалювання людей і звичаїв і звернувся до соціальної сатири, до того часу невиразної у його творчості. Роман *"Як ми тепер живемо"* ("The Way We Live Now", 1875) відобразив гіркоту втрати моральних цінностей.

Усього Т. написав 47 романів і значну кількість документальних творів. Помер письменник у Лондоні у 1882 р.

Тв.: Рос. пер. — Барчестерские башни. — Москва, 1970.

Літ.: Ивашева В. В. Эпос обыденного // Ивашева В. В. "Век нынешний и век минувший..." — Москва, 1990; Сноу Ч. П. Троллоп. — Москва, 1981.

М. Іваненко



ТУ́ВІМ, Юліан (Tuwim, Julian — 13.09.1894, Лодзь — 27.12.1953, Закопане) — польський поет.

Його творче життя було вельми багатогранним. Навряд чи Т., витончений лірик і автор цікавих сатиричних творів, сподівався, що увійде до світової літератури насамперед як дитячий письменник. Сам він у дитинстві та юності не надто захоплювався поезією і мав надію пов'язати свою долю з набагато прозаїчнішими матеріями. Вирісши у промисловій Лодзі в родині банківського службовця, Т. наполегливо опановував ази науки і навіть досяг певних успіхів у хімії. Перші поетичні спроби юнака могли б (як це часто трапляється) виявитися останніми, якби не вплив Л. Стаффа. Близькість світосприйняття дозволила Т. відчути "творчий заряд" поезії Стаффа, і це викликало своєрідну ланцюгову реакцію: у хлопця з'явилося бажання продовжити поетичні екзерсиси.

Приємно, що ранні вірші Т. є не наслідуванням, а своєрідним відгуком на творчість Стаффа. Втім Т. і надалі ніколи не буде епігоном, хоча літературні уподобання (А. Рембо, В. Вітмен, В. Маяковський) у різній формі виявлятимуться у його віршах. Поряд із прагненням зберегти свою творчу індивідуальність, Т. притаманне шанобливе і зацікавлене ставлення до чужої поезії. Можливо, саме тому він доволі активно займався перекладами. Іноді вони досить несподівані: перша публікація Т. — переклад одного з віршів Стаффа... мовою есперанто.

У 1916 р. Т. вступив на юридичний факультет Варшавського університету, але незабаром перевівся на філологію. Цей вчинок багато що змінив у його житті. Передусім змінилося ставлення до мови, яке стало фахово зацікавленим. Це позначилося не лише на якості поезії — Т. почав серйозно займатися історією мови. Зрештою, належно поцінувавши наукову вартість праць Т. (*"Польські чари і чорти враз із хрестоматією чорнокнижництва"*, 1924, *"Польський пияцький словник і вакхічна антологія"*, 1935, *"Чотири століття польської фрашки"*, 1937), університет у Лодзі 1949 р. вшанував Т. званням доктора honoris causa.

Крім того, під час навчання в університеті молодий поет знайшов однодумців. Навколо студентського журналу "Pro arte et studio" гуртувалися поети, які дещо пізніше склали літературну групу "Скамандр" (А. Слонімський, Я. Лєхонь, К. Вежинський, Я. Івашкевич). Група не мала єдиної естетичної програми, проте "скамандритів" об'єднувало спільне прагнення розвивати поезію на основі народної традиції і наблизити її до реального життя. Це прагнення виразно виявилося у *"Весні"* — поемі, яку Т. надрукував у "Pro arte et studio". Критики накинулися на автора, звинувачуючи *"Весну"* в епатажності і блюзнірстві. Група професорів і студентів у відкритому листі засудила цей твір, звинувачуючи Т. у "крайньому реалізмі образів" і "порнографії". Завдяки цьому скандалу про Т. заговорили в літературних колах.

Утім, критики багато в чому змінили свою думку, коли в 1918 р. Т. видав першу книгу віршів *"Чигання на Бога"* ("Czyhanie na Boga"). Ліричний герой збірки доволі традиційний — це молода людина, яка вступає в доросле життя. У чомусь молодик дуже схожий на своїх ровесників: у міру серйозний і в міру легковажний, трохи нахабний і самовпевнений, нехтує досвідом старших, пориваючись продемонструвати власну індивідуальність. Але якимись невловними рисами він відрізняється від інших. Це людина, яку складно уявити частиною натовпу. Хоч-не-хоч юнак втягнутий у міську метушню (а герой Т., безумовно, міщанин), але це втягнення суто формальне. Герой надто часто опиняється поза подіями, в позиції спостерігача. Це може здаватися дивним, адже цей молодик не просто відкритий, а радше навіть розчахнутий назустріч світові. Але в якусь мить власні емоції та переживання стають важливішими за те, що відбувається. Здається, що весь цей нудний світ, його марнотність з "гетсиманською печаллю шпитальних садів", маленькими трагедіями та безглуздими стражданнями перебувають по той

бік скла, а герой — поцейбіч. Цей світ чужий і тісний для людини, яку переповнює радість життя.

Поезія Т. шира. Саме тому і його оптимізм не виглядає вимученим або награним. Не здається він і бездумним. Подібне ставлення до світу — уповні усвідомлена позиція Т., яка характеризує не лише героя першої, а й наступних книг поета. У житті цих героїв радісні моменти чергуються із сумними, а то й трагічними, але, незважаючи на це, вони не озлоблюються, не розчаровуються і не зраджують своїх ідеалів та молодості. Головні герої всіх збірок Т. настільки близькі у своєму розумінні світу, що можна, напевно, говорити про одного ліричного героя, який від книги до книги дорослішає, стає мудрішим, але це не вадить йому зберегти дивовижну свіжість сприйняття. Світ щоразу дивує його новими барвами, залишаючись загадковим і таємничим. У цьому герой близький самому Т. Хоча В. Броневський назвав Т. "найяснішим" поетом, "дивні вірші" (починаючи з *"Меланхолії тих, що стоять під мурами"*) траплятимуться в усіх його збірках:

Місто має й смуток, і думки похмурі:
Є там дивні люди, що стоять при мурі.

Голови схилили, тихі, нерухомі, —
Може, снять про чудо, може, з перевтоми.

Сірі, наче сірість простору міського,
Так, немов не бачать навкруги нікого.

Втуплені безтямно погляди їх склисті...
Ви їх не займайте: це святі у місті.

Так, святі, з очима, повними одчаю, —
Їм це невідомо, але я це знаю.

(*"Меланхолія..."*,
пер. Г. Кочура)

Герой Т. розуміє: перебуваючи у бурхливому потоці людей, підкоряючись загальним законам, можна "схопити" лише деталі, натомість зрозуміти ціле неможливо. Але для нього важливо відчути зв'язок між предметами і явищами, відчути і передати настрій, що "витає у повітрі". Тільки будучи "сторонньою людиною", він може побачити, як зовнішнє і внутрішнє переплітаються і навзаєм відображаються. Нудьга, що заповзає в порожні будинки; спека, що розжарює суху бруківку; марення, що кружляє у повітрі; клуби пилу, грюкіт бляшаних шильд і зблідлий від грізної звістки місяць — всі ці окремі штрихи створюють об'ємну картину світу. Світ цей зовні не надто привабливий. У ньому панують смерть і нудьга, з віком герой Т. відчуває це дедалі гостріше.

До другої збірки Т. *"Сократ танцює"* ("Sokrates tańczący", 1920) увійшла поема *"Петро Плаксін"*, у якій описані будні мешканців залізничної станції Нудьга Нудянська десь у Мордобийському повіті, де люди з сумовитими очима "банально страждають", що викликає "безвихідну гіркоту" в них самих і у всіх оточуючих. Є хмара, яка "сірою нудою сочиться", знаменуючи наближення смерті. Є й сама Смерть, яка з'являється у дивній подобі — водночас жалюгідній і грізній.

Але, усвідомлюючи все це, герой зовсім не має наміру миритися з вульгарною буденщиною. Широко розправивши рамена, він донесхочу катається на трамваї; крокує "по весні, як по травах", ходить у розхристаному пальті, відчуваючи, як "пахне весною шаліючий сад". Весна не стільки пора року, скільки душевний стан самого героя, у якого "із серця краватка зелена росте, як галузка жива". Нудне життя, яке провадять інші люди, асоціюється у нього зі смертю, протистояння наближує його до безсмертя.

"І в світі, сповненому смерті, єдиним живу коханням", — скаже про себе герой у *"Сьомій осені"* ("Siódma jesień", 1922). Кохання посилює його несхожість: воно скороминуще, не сльозливе, не нещасне, тобто не має нічого спільного з тими порожніми та неглибокими почуттями, прояви яких герой постійно спостерігає. Його кохання багатовимірне: у ньому і ніжність, і патетика, і смуток, і легка іронія. Воно дозволяє героєві побачити не лише світ, а й себе у дещо несподіваному світлі. Іронічне протистояння героя, бідного хлопця з Лодзі, смішного, неоковирного парубійка з неголеними щоками, і його антагоніста — чоловіка героїні, відомого поета у напрасованому костюмі, котрий, зручно вмостившись у кріслі, читає довжелезну статтю про власну геніальність (вірш *"Твій чоловік і я"*), нагнітається, загострюється і ...виявляється розіграшем. Бідний хлопець і відомий поет — один персонаж.

"Четвертий том віршів" ("Wierszy tom czwarty"), що вийшов у світ через рік після *"Сьомої осені"*, дозволяє побачити, як серйозне почуття змінило головного героя: він стає терпимішим, зауважує прояви яскравих, справжніх почуттів не тільки у себе, а й в інших людей *("Флейтист")*, серйозніше замислюється про майбутнє, про відповідальність, покладену на нього *("Наука")*. Для Т. ж *"Четвертий том"* — своєрідне прощання з молодістю, з часами виступів у кабаре "Бі-ба-бо", "Чорний кіт", "Qui pro quo", літературному кафе "Під пікадором", коли до поета вперше прийшло літературне визнання. Автор і його герой вступають в пору зрілості. Але основа, життєві принципи залишаються

незмінними: "Боже! Не роби мене монументом, ліпше створи мене прапором".

У 1924 р. у варшавському театрі "Нова комедія" відбулася прем'єра тувімівської інсценізації "Шинелі" М. Гоголя, а невдовзі вийшла і нова книга віршів — *"Словом — до крові"* ("Słowa we krwi", 1926), за нею — *"Чорнолісся"* ("Rzecz czarnoleska", 1929), *"Циганська біблія"* ("Biblia cygańska...", 1933), *"Палаюча сутність"* ("Treść gorejąca", 1936). Ці книги — насамперед роздуми про поезію, про "видобування слів" і можливості мови. Їхній головний герой — "ловчий", його "промисел — слово". Слово для нього — щось відчутне на дотик, матеріальне, наділене плоттю, і він ладен "пробавлятись словами, неначе плодами". За всієї поваги до "урочого листя словників" поет переконаний у тому, що знайти слово яскраве та місткe можна лише в густому саду, що гримить солов'ями, або біля лісового багаття, іскри якого нагадують "жвавих жуків", або "в житті; яке пахне війною":

У шерензі біля дому
Хрестики, в снігу брудному.
В траурі Варшава-мати,
Вчись по-польськи розмовляти.

З вихором кружля сніжниця,
А з вампіром — упириця,
Чути вереск упиряти —
Будеш знати? Буду знати.

(*"Урок"*,
пер. Д. Павличка)

У вересні 1939 р., коли почалася Друга світова війна, Т. був змушений емігрувати. Протягом семи років поет поневірявся на чужині: Париж, Португалія, Ріо-де-Жанейро, Нью-Йорк — таким був маршрут його мандрів. У ці роки були створені поема *"Квіти польські"*, численні антифашистські вірші.

Діяльність Т. після війни була дуже різноманітною: він захоплювався театром, працював у Театрі Війська Польського, Варшавському Новому театрі, провадив рубрику сатиричних курйозів у журналі "Проблеми", видав антологію "Польська фантастична новела" (1949), активно займався перекладами. Надзвичайно популярними були і залишаються поетичні цикли Т. для дітей: *"Локомотив"* ("Lokomotywa", 1938), *"Про пана Трулялинського"* ("O panu Tralalińskim...", 1938), *"Слон Тромбальський"* ("Słoń Trąbalski", 1938) та ін. От лише збірку віршів встиг видати єдину — у рік смерті (*"Нова збірка віршів"* — "Nowy wybór wierszy", 1953).

Про значення постаті Т. для національної літератури влучно сказав польський письменник М. Яструнь: "Він був митцем, який своєю творчістю завершив цілу добу розвитку польської поезії, який, мабуть, найсильніше з часів Словацького і Норвіда сколихнув польську мову — і не тільки обновив застаріле словництво, а й впровадив до поетичного вжитку новий світ речей та образів". Крім того, за визначенням польського літературознавця Я.З. Якубовського, Т. "був невтомним мандрівником по просторах світової літератури". Його увагу як філолога-дослідника і перекладача привертали найрізноманітніші твори — від європейської класики до "Витязя в тигровій шкурі" Ш. Руставелі. Цікавився Т. також і українською словесністю: переклав польською мовою "Слово о полку Ігоревім" (1928; новий варіант — 1950), окремі вірші М. Рильського ("Шопен") та Є. Маланюка ("Варшава"). Українського читача з поезією Т. познайомили М. Бажан, М. Рильський, Г. Кочур, М. Лукаш, Д. Павличко, Є. Дроб'язко, Р. Лубківський, В. Лучук та ін. Окремо слід сказати про стосунки Т. з Є. Маланюком, який протягом 1929—43 рр. жив і працював у польській столиці. Поети познайомилися наприкінці 1922 р., а відтак їх на довгі роки поєднала щира приязнь. До Маланюкової збірки "Остання весна" (1959) увійшов цикл "Ars poetica", написаний у 1930 р. і присвячений Т. Натякаючи на єврейське походження польського поета, Маланюк зізнається, що Т. надихнув його своїм "старозавітним жаром", і подає виразний портрет друга:

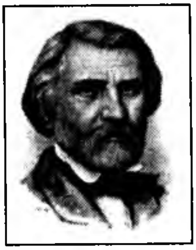
Бо в лінії тонкого рота
І на біблійному чолі
Блищить проказою скорбота —
Тавро твоїх тисячоліть.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Всесвіт. — 1958. — № 6, 1960. — № 2, 1962. — № 10, 1969. — № 9; Бал в опері: Поема // Всесвіт. — 1961. — № 11; Вибрані поезії. — К., 1963; Муж і я // Сучасність. — 1964. — № 3; Листи до сестри [Ірени]: Уривки // Всесвіт. — 1965. — № 2; Зелень // Сучасність. — 1975. — № 9; Святозар // Сучасність. — 1985. — № 4; [Вірші] // Кочур Г. Третє відлуння. — К., 2000; [Вірші] // 50 польських поетів: Антологія польської поезії у пер. Д. Павличка. — К., 2001. *Рос. пер.* — Стихи. — Москва, 1965; Избр. лирика. — Москва, 1967; Цветы Польши: Фрагменты поэмы. — Москва, 1971; Избранное. — Москва, 1975.

Літ.: Бегак Б.А. В Веселинском переулке // Бегак Б. А. За горами, за морями. — Москва, 1982; Брандис Е. Стихи Ю. Тувима для детей // Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. — Москва, 1983; Булаховська Ю. Павло Тичина і Юліан Тувім: Спроба типолог. зіставлення // СіЧ. — 1991. — № 1; Булаховська Ю. Юліан Тувім // Сучасні польські письменники. — К., 1960; Булаховська Ю. Поезія Юліана Тувіма. — К., 1960; Бурковський І. "Тувім — дивовижний поет..." // СіЧ. — 1994. — № 11–12; Живов М.С. Юлиан Тувим. — Москва, 1963; Лисенко Н. "...Так навчились ми все обгортать у вірші...": Ю. Тувім – Є. Маланюк // СіЧ. — 1994. — № 11–12;

Самойлов Д. Юлиан Тувим // Тувим Ю. Стихи. — Москва, 1965; Юлиан Тувим: Библ. указ. — Москва, 1989; Stradecki J. O Julianie Tuwimie. 1894—1953. Poradnik bibliograficzny. — Warszawa, 1964.

І. Розова



ТУРГЕ́НЄВ, Іван Сергійович (Тургенев, Иван Сергеевич — 9.11.1818, Орел — 3.09.1883, Буживаль, побл. Парижа) — російський письменник.

Т. народився у сім'ї Сергія Миколайовича та Варвари Петрівни Тургенєвих. Його батько, відставний кавалерійський офіцер, належав до давнього дворянського роду, мати — до багатої поміщицької сім'ї Лутовинових. Дитинство Т. минуло у батьківському маєтку, Спаському-Лутинові, що поблизу м. Мценська Орловської губернії, а першим його вчителем був кріпосний секретар його мами Федір Лобанов. У 1827 р. Т. переїхав із родиною у Москву, де продовжив свою освіту спочатку у приватних пансіонах, а згодом під керівництвом московських учителів. До чотирнадцяти років Т. вільно розмовляв трьома іноземними мовами і встиг ознайомитися із найкращими творами європейської та російської літератури. У 1833 р. він вступив у Московський університет, а наступного року перевівся у Петербурзький, у якому закінчив у 1837 р. словесний відділ філософського факультету.

У студентські роки П. почав писати. Його першими поетичними спробами були переклади, невеликі поеми, ліричні вірші та драма *"Стено"* (1834). Проте зацікавлення Т. ще не були зосереджені на літературній творчості. Навесні 1838 р. він поїхав за кордон, його вабив Берлінський університет, що був у той час центром вивчення філософії Г. В. Ф. Гегеля. У Берліні Т. слухав лекції із класичної філології, філософії й історії, а в 1841 р. повернувся у Росію.

Перші два роки на батьківщині присвячені пошукам царини діяльності. Спочатку Т. мріяв про викладання філософії і склав магістерські іспити, що давали право на захист дисертації й отримання кафедри. Проте шлях до викладацької діяльності виявився закритим, оскільки надій на відновлення кафедри філософії у Московському університеті, де Т. збирався працювати, не було. У 1843 р. його зарахували у канцелярію міністра внутрішніх справ, але Т. незабаром розчарувався у своїх сподіваннях і через два роки пішов у відставку.

Того самого року Т. опублікував поему *"Параша"*, а трохи пізніше з'явився співчутливий відгук про неї В. Белінського. Ці події вирішили долю Т.: віднині література стала для нього головною справою життя. Він пробував себе у найрізноманітніших жанрах: ліричні вірші перемежовувалися критичними статтями, вслід за *"Парашею"* з'явилися віршовані поеми *"Розмова"* (1844), *"Андрій"* (1845), *"Поміщик"* (1845); водночас були написані прозові повісті й оповідання — *"Андрій Колосов"* (1844), *"Три портрети"* (1845), *"Бретер"* (1846), *"Пєтушков"* (1847). Окрім того, Т. писав ще й п'єси — драматичний нарис *"Необережність"* (1843) і комедію *"Безгрошів'я"* (1846). Використовуючи ліричні мотиви і типові характери, введені у літературу першими російськими реалістами, Т. намагався переосмислити їх у дусі тверезо-аналітичного, соціального реалізму 40-х рр. І все ж таки всі його пошуки звелися до естетичних канонів "натуральної школи". Сприйняте ним у цей час коло ідей Т. пізніше охарактеризував поняттям "західництво", маючи на увазі при цьому передусім опозиційність кріпосницькому ладу та визнання плідності європейського шляху розвитку.

Тим часом у житті Т. відбувся глибокий злам. Ще у 1843 р. він познайомився зі знаменитою французькою співачкою Поліною Віардо, котра гастролювала у Петербурзі. У 1845 р. він на певний час поїхав із нею у Францію, а на початку 1847 р. покинув Росію вже надовго. Майже три роки прожив він спочатку у Німеччині, потім у Парижі та Куртавнелі, маєтку родини Віардо. Від'їзд позбавив Т. звичного літературного та світського середовища, нові умови життя спонукали його самозаглибитися і багато чого в собі переоцінити. Він досяг справжнього професіоналізму у творчості, а його погляди на мистецтво стали простішими та строгішими. У закордонному усамітненні оживали давні враження, що збереглися з дитинства, від часу поїздок на полювання у Спаське (влітку та восени 1846 р. Т. ви́ходив із рушницею Орловську, Курську і Тульську губернії). Так зароджувалися *"Записки мисливця"* ("Записки охотника"), які зробили Т. відомим.

Ще перед від'їздом письменник передав у журнал "Современник" нарис *"Тхір і Калинич"* ("Хорь и Калиныч"). Несподіваний успіх нарису, опублікованого на початку 1847 р., наштовхнув Т. на думку написати цілий ряд схожих. Упродовж п'яти років вони з'являлися один за одним на сторінках "Современника", а в 1852 р. автор видав їх окремою книжкою. Перші оповідання *"Записок мисливця"* композиційно та стилістично ще дуже близькі до "фізіологій" "натуральної школи" — безсюжетних описових характеристик суспільних звичаїв, що відтворювали ту чи іншу життєву сферу зі всіма притаманними їй побутовими, мовними й етнографічними особливостями. Але що далі, тим частіше

описова розповідь Т. включає в себе елементи психологічної новели, ліричні етюди, пейзажі, філософські роздуми. Розсіяні по різних частинах циклу замальовки, сценки, ситуації пов'язуються перегуками та повторами. Етнографічні картини на очах перетворюються у своєрідну епопею про народне життя.

"Записки мисливця" відіграли межову роль у творчості Т. Звернувшись до народного життя, він знайшов, нарешті, ту тему, яка дала йому можливість бути водночас спостерігачем фактів і універсальним мислителем, аналітиком і ліриком, нещадним критиком дійсності і творцем її поетичної "апофеози". Видатною була роль книжки Т. і в розвитку всієї російської літератури. Вона проклала шляхи "Війні і миру" Л. Толстого, романам Ф. Достоєвського, поемам М. Некрасова, сатиричному епосу М. Салтикова-Щедріна.

У 1850 р. П. повернувся у Росію, де зблизився з М. Некрасовим і колом "Современника". Проте у 1852 р. його несподівано заарештували за опублікування (в обхід цензури) статті, присвяченої пам'яті М. Гоголя. Після місячного арешту. Т. за розпорядженням Миколи І був висланий у свій маєток без права виїзду за межі Орловської губернії. У 1853 р. покарання було трохи пом'якшене дозволом приїжджати у Петербург, але право виїзду за кордон було повернене тільки у 1856 р. Час арешту і перебування у Спаському, власником якого Т. став ще у 1850 р. після смерті матері, дав новий поштовх творчим пошукам письменника.

Пошукам нових форм сприяв досвід драматургії, якій Т. віддав чимало сил у попередні роки. Паралельно з народними оповіданнями він написав цілий ряд п'єс: *"Де тонко — там і рветься"* (1847), *"Дармоїд"* (1848), *"Холостяк"* (1849) тощо, хоча драматургія виявилася для нього лише творчою лабораторією. У період арешту і заслання Т. спробував перейти до нових форм зображення народного побуту: написав повісті *"Муму"* (1852) і *"Заїзд"* ("Постоялый двор", 1852), де "прості, прозорі лінії" об'єктивної манери змінили попередню тургенєвську стилістику. Це стосується і наступних творів письменника: *"Щоденник зайвої людини"* ("Дневник лишнего человека", 1850), *"Два приятелі"* ("Два приятеля", 1853), *"Затишшя"* ("Затишье", 1854), *"Листування"* ("Переписка", 1854), *"Яків Пасинков"* ("Яков Пасынков", 1856). У кожній із названих повістей з'являється герой, котрий зазнає невдачі у своїх спробах зайнятися корисною діяльністю чи знайти особисте щастя. Такого героя вирізняють високі ідеали, відчуженість від офіційного життя суспільства, від міщанського побуту. І водночас — практична безпомічність, постійний розлад між словом і ділом. Причиною драми "зайвої людини" (тургенєвська формула згодом стала загальноприйнятою) Т. вважав зіткнення її духовних інтересів і устремлінь із російським суспільним устроєм, диким, закостенілим, відсталим.

У своєму першому романі *"Рудін"* ("Рудин", 1855), написаному у розпал програної Кримської війни, на порозі великих історичних змін, Т. намагається осмислити цю епоху, виокремивши у ній найважливіше, і найважливішою суспільною проблемою недавнього минулого стала для нього саме проблема "зайвої людини". У життя інших дійових осіб роману Рудін входить як пророк. Проте незабаром виявляється, що він не позбавлений марнославства та кокетства. Потім буде відверто сказано про його суєтність, дріб'язковість, деспотизм, а поряд зазвучить тема людської надщербленості героя, котрий не здатний любити, ощасливити іншу людину, не здатний до наполегливих зусиль, до повсякденної праці, до творчих радощів і звершень. Проте в епілозі роману спосіб і масштаб змалювання героя різко змінюються. Усе дрібне, тривіальне, егоїстичне у Рудіні відходить на другий план як щось несуттєве. Відкривається глибинна — подвижницька — сутність його життєвої позиції: перед читачем — трагічний герой, котрий намагається слугувати істині та добру, але саме в цьому прагненні він зіштовхується з усім суспільним ладом сучасної йому Росії.

У *"Рудіні"* склалася своєрідна форма тургенєвського роману, де розвиток сюжету концентрується навколо однієї напруженої колізії, обмежуються просторово-часова сфера та коло дійових осіб, розгорнутий психологічний аналіз замінюється лаконічним відбором характерних деталей, різними формами об'єктивного саморозкриття героїв.

Тимчасом уряд Росії наприкінці 1857 р. оголосив про свій намір звільнити селян від кріпацтва, а наступного року розпочалася підготовка реформи. Хвилювання та сподівання прихильників змін захопили Т.: після майже дворічної поїздки по Західній Європі він улітку 1858 р. повернувся у Росію і відразу занурився в атмосферу суспільного пожвавлення. Усе коло назрілих проблем відобразилось у лірично-філософських повістях Т.: *"Фауст"* (1856), *"Поїздка у Полісся"* ("Поездка в Полесье", 1853—1857), *"Ася"*, *"Перше кохання"* ("Первая любовь", 1860). Виникла своєрідна форма елегії у прозі, що допомогла Т. осягнути деякі важливі особливості суспільно-історичної ситуації середини XIX ст. Однією із головних прикмет часу для Т. став процес внутрішнього звільнення особистості. Водночас у цих повістях визріває думка про рятівничість "ланцюгів обов'язку", думка

про самозречення як найнадійнішу моральну позицію перед лицем непідвладних людині законів буття. Ця думка найповніше обґрунтована у романі *"Дворянське гніздо"* ("Дворянское гнездо", 1858).

У *"Дворянському гнізді"* змальовані не просто долі окремих людей, ідеться про історичну долю всього дворянства. Відтворюючи родовід сім'ї Лаврецьких, Т. показує, як після указу про "вольності дворянства" від покоління до покоління посилювалися культурний розрив і соціальні суперечності між дворянством і народом. Письменник намагається знайти у дворянському середовищі обнадійливі ознаки морального оновлення, і з цією метою вводить у роман героїв нового типу — відкритих, чесних, вільних від егоїзму, амбіцій, рефлексії й інших історичних вад "зайвих людей". У суперечці із поверховим, самовдоволеним бюрократом-західником Паншиним герой роману Федір Лаврецький формулює скромну, але шляхетну програму: "Орати землю... і намагатися якомога краще її орати". Пафос справи вперше поєднався у Т. із високою поезією кохання. Кохання Лаврецького до Лізи Калитиної змінює його душу, уможливлює гармонійний ідеал, що об'єднує "чесну працю", щастя "на все життя", непохитні моральні принципи і віру у високий сенс людського існування.

Через п'ять місяців після появи *"Дворянського гнізда"* Т. розпочав роботу над романом *"Напередодні"* ("Накануне"). У 1860 р. роман був опублікований і, на відміну від *"Дворянського гнізда"*, спричинив бурхливу, суперечливу реакцію. Героїню свого роману Т. поставив перед вибором. Єлена Стахова уособлювала молоду Росію, яка охоплена спрагою змін. На місце її обранця претендують учений, художник, чесний чиновник і революціонер. І коли Єлена віддала перевагу "бродязі, різночинцю" революціонеру Інсарову, це сприймалося як відповідь на логічне читацьке запитання: який тип діяча найпривабливіший для сучасної російської молоді?

Трагічний характер новітніх конфліктів Т. спробував показати у новому творі — романі *"Батьки і діти"* ("Отцы и дети", 1862). Читач бачить господарські негаразди, закостенілість і безсилля адміністрації, зубожіння народу, розклад традиційного побуту, зруйнування одвічних зв'язків селянина із землею, общиною, сім'єю. На цьому фоні розгортається суперечка про шляхи порятунку Росії, що ведуть герої, котрі представляють дві основні партії російської інтелігенції. Програма лібералів, головним захисником якої виступає Павло Петрович Кірсанов, поєднує ідеї гідності та прав особистості, самоповаги, честі, свободи та думку про велике значення землеробської общини і патріархальної сім'ї.

Лібералам протиставлений "нігіліст" Базаров, у якому читач легко впізнавав виразників ідей і настроїв революційної молоді. Базаров проголошує ідею "цілковитого і нещадного заперечення", не визнаючи жодних меж при її втіленні. Існуючий світ повинен бути зруйнований дощенту — інакше Росія ніколи не вийде із замкнутого кола механічних змін. Герой не менш категорично заперечує кохання і поезію, музику і красу, філософське мислення і сімейні стосунки, такі моральні категорії, як обов'язок, право, зобов'язаність. Виступаючи свідомим і нещадним противником традиційного гуманізму, Базаров протиставляє йому істини природознавства, що стверджують жорстоку логіку життя-боротьби.

У суперечках із Павлом Петровичем Базаров легко перемагає. Проте все це лише частина істини. Т. проводить свого героя колами життєвих випробувань, які й виявляють зі справжньою повнотою й об'єктивністю правоту і неправоту Базарова. Вихід роману спричинив гучний літературний скандал. Письменник був приголомшений і кричущою суперечливістю відгуків, і суб'єктивною однобічністю більшості з них. Ображений і розчарований, він знову поїхав за кордон і впродовж кількох років майже не писав. У першій половині 60-х рр. Т. опублікував лише невелику повість *"Привиди"* ("Призраки", 1964) і лірично-філософський етюд *"Досить"* ("Довольно", 1865), де прозвучали сумні думки про ефемерність усіх людських цінностей.

Проте відмовитися від активної участі у літературному та суспільному житті Т. не зміг. У Баден-Бадені і в Парижі, де він провів більшу частину останніх двадцяти років життя, його, як і раніше, хвилювали перипетії політичної боротьби у Росії, наслідки ліквідації кріпацтва. У 1867 р. письменник закінчив роботу над романом *"Дим"* ("Дым"). У *"Димі"* Т. різко відійшов від звичної для нього жанрової структури, сконцентрованої навколо головного героя та героїні. Сюжет нового роману розгалужується на кілька майже самостійних ліній, пов'язаних між собою здебільшого смисловими перегуками. Роман наповнюється сатиричними та публіцистичними мотивами, раніше мало властивими манері Т. Головним об'єднуючим первнем стає символічно-філософський образ "диму", що притягує у поле свого тяжіння всі ключові епізоди та деталі.

У ці роки відновлюється давня зацікавленість Т. народною темою. Продовженням спроб створити російський епос стала робота Т. над повістями *"Бригадир"* (1866), *"Нещасна"* ("Несчастная",

1869), *"Дивна історія"* ("Странная история", 1870), *"Степовий король Лір"* ("Степной король Лир", 1870), *"Стук... стук... стук!.."* (1871), *"Пунін і Бабурин"* ("Пунин и Бабурин", 1874) та ін. На перший погляд, Т. воскрешає тут поетику "натуральної школи", що підпорядкувала зображення людей і подій завданням соціальної типізації. Проте щільність і конкретність соціально-побутових характеристик, детальне змалювання середовища, що оточує героїв, вступають у нове, плідне поєднання з універсально-філософським осмисленням характерів і ситуацій. Т. змальовує типи, які втілюють кореневі риси національного характеру.

Не меншою була зацікавленість Т. прихованими ресурсами людської природи взагалі. Прагнення пізнати їх втілилося у цілій групі "таємничих повістей": *"Собака"* (1870), *"Сон"* (1877), *"Пісня торжествуючого кохання"* ("Песнь торжествующей любви", 1881), *"Клара Мілич"* ("Клара Милич", 1883). Т. змальовує явища людської психіки, які вважалися тоді недосяжно загадковими: його приваблюють дивні збіги у бажаннях і вчинках різних людей, таємниці спадковості, загадки психології сну, приклади незрозумілої влади померлих над почуттями та волею живих, гіпноз, галюцинації, незрозумілі передчуття і т. п.

Зацікавленість масштабним, узагальнюючим осмисленням життя по-іншому виразилася у зверненні Т. до мемуарного жанру. Упродовж 70-х рр. формувався і неодноразово поповнювався цикл мемуарно-автобіографічних нарисів *"Літературні і життєві спогади"*, де письменник намагався пов'язати власну долю з історичними долями свого покоління. На початку 1877 р. Т. видав роман *"Новина"* ("Новь"), у якому змалював "ходіння у народ" революційної молоді.

На межі 70–80-х рр. незалежна і чесна позиція Т., незмінна шляхетність його творчих пошуків нарешті принесли йому заслужену славу як у Росії, так і за кордоном. Для письменників Заходу він став головним представником російської культури й одним із корифеїв європейського реалізму. У 1878 р. він разом із В. Гюґо керував міжнародним літературним конгресом у Парижі.

Навесні 1882 р. проявилися перші ознаки важкої хвороби, яка виявилася смертельною. Помер письменник у 1883 р. у Буживалі, неподалік від Парижа, на віллі П. Віардо. За кілька місяців до смерті Т. видав першу частину *"Віршів у прозі"* — цикл ліричних мініатюр, що став своєрідним прощанням письменника з життям, батьківщиною та мистецтвом.

Тв.: *Укр. пер.* — Ася. — К., 1953; Напередодні. — К., 1954. *Рос. мовою* — ПСС и писем: В 28 т. — Москва–Ленинград, 1960–1968; Собр. соч.: В 12 т. — Москва, 1975–1979; ПСС: В 30 т. (Соч.: В 12 т. Письма: В 18 т.). — Москва, 1978–1990.

Літ.: Батюто А. Тургенев — романист. — Ленинград, 1972; Библ. л.-ры об И. С. Тургеневе 1917–1967. — Ленинград, 1970; Богословский Н. В. Тургенев. — Москва, 1964; Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. — Москва–Ленинград, 1962; И. С. Тургенев в русской критике. — Москва, 1953; И. С. Тургенев в восп. соврем.: В 2 т. — Москва, 1983; И. С. Тургенев в совр. мире. — Москва, 1987; Клеман М. К. Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. — Москва–Ленинград, 1934; Ковалёв В. А. "Записки охотника" И.С. Тургенева. Вопросы генезиса. — Ленинград, 1980; Лебедев Ю. В. Тургенев. — Москва, 1990; Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева "Отцы и дети". — Москва, 1982; Маркович В.М. Человек в романах И. С. Тургенева. — Ленинград, 1975; Муратов А. Б. Тургенев — новелист (1870–1880-е гг.). — Ленинград, 1985; Петров С. М. И. С. Тургенев. Творч. путь. — Москва, 1979; Пустовойт П. Г. И. С. Тургенев — художник слова. — Москва, 1980; Шабліовський Є. С., Гнатюк М. Г. І. С. Тургенєв і укр. л.-ра. — К., 1968; Шаталов С. Е. Худож. мир И. С. Тургенева. — Москва, 1979.

В. Маркович



ТУРНЬЄ́, Мішель (Tournier, Michel — нар. 19.12.1924, Париж) — французький письменник.

Т., син гуманітаріїв-германістів, народився у Парижі, хоча його батьки і не були корінними парижанами. Значний вплив на формування характеру та світосприйняття майбутнього письменника справила матір. Вона виховувала дітей у релігійному дусі (була католичкою) та традиціях німецької культури.

Під час навчання на філософському факультеті Сорбонни Т. здобув глибоку і всебічну філософську освіту — чудово знав античну, середньовічну і сучасну класичну філософію. Особливо на нього вплинули праці Ґ. Башляра, Ж.П. Сартра, К. Леві-Строса. У 1946 р. він захистив дипломну роботу про Платона. У рамках вивчення університетського курсу психології Т. був присутнім під час обходу психічно хворих у лікарні Сальпетрієр. Зацікавившись психопатологією та психоаналізом, він певний час самостійно глибоко їх вивчав. Проте незабаром Т. розчарувався у психоаналізі, який, на його думку, "найтонші і багатогранні витвори зводить до кількох украй спрощених і вбогих схем". У 1948–1949 рр. Т. у Музеї Людини займався етнографією під керівництвом К. Леві-Строса.

Ставши професійним літератором, Т. зберіг пристрасть до філософії та культорології, зокрема до німецької культури. У його творчості поєднуються філософія та література, реальність і вигадка. Як у більшості авторів XX ст., творчість Т. "наснажується" "мандрівними" сюжетами з класики, міфів, легенд, притч, символів.

Його романи критики означують романами-міфами — використовуючи відомий сюжет, автор інтерпретує його на свій лад, розвиваючи власну гіпотезу.

Перший роман Т. — оригінальна версія про Робінзона Крузо та П'ятницю *"П'ятниця, або Кола Тихого океану"* ("Vendredi, ou les Limbes du Pacifique") — вийшов друком у 1967 р. і мав широкий розголос. Оскільки, на думку автора, "П'ятниця цілковито загубився на тлі Робінзона і був принесений йому у жертву, я вирішив переписати історію, повернувши П'ятниці належне йому місце". Перша частина роману — це детальний, неспішний, розмисловий переказ епопеї у дусі XVIII ст., з викладом багатьох відомостей і описом навичок, необхідних працелюбній і старанній людині, котра сповідує цінності європейської цивілізації. П'ятницю Робінзон береться виховувати, радіючи, що "з'явився хтось, кого можна змусити працювати і залучити до благ цивілізації".

Після вибуху порохових припасів картина різко змінюється. Тепер життя на острові йде за правилами дикуна П'ятниці, головне з-поміж яких — не напружуватися, отримувати задоволення та не ускладнювати собі життя непотрібними умовностями, на кшталт посуду, одягу і т. д. Робінзон зрозумів, що бігати голяка значно приємніше, ніж перевдягатися до обіду; що не треба робити рисових плантацій, якщо навкруги вистачає іншої їжі; немає сенсу вставати на світанку, якщо можна цілий день дрімати у гамаку. І зовсім не обов'язково намагатися розмовляти, оскільки мовчання сповнене мудрості, а висловити необхідне можна і з допомогою жестів. Виявляється, Робінзону "самому давно вже остогид надокучливий і одноманітний порядок, але не вистачало відваги позбутися його".

У результаті Робінзон і П'ятниця помінялися ролями. Тепер П'ятниця навчає важливих навичок — пускати у небо стріли, вправлятися із повітряним змієм, майструвати арфу із козячого черепа, влаштовувати з пороху феєрверки. Якщо у першій частині роману нас учили тверезо розмірковувати і працювати, то у другій — навчають "щасливому та приємному життю, сповненому здорових і бурхливих ігор та дивовижних вигадок". Коли до острова причалює корабель, Робінзон, з огидою спостерігаючи суєту матросів на палубі, вирішує остаточно залишитися на острові. Натомість П'ятниця потайки втікає вночі на корабель.

У своїй версії Т. прагне відновити цільність існування людини, повертаючи її до першовитоків — до природного життя. На його думку, у житті цивілізованої людини не вистачає спонтанності, гри, природної радості від спілкування з навколишнім світом. Але й, своєю чергою, "дикій" людині, якщо вона прагне до нового досвіду і здатна дивуватися та навчатися, цивілізація з її здобутками може дати багато чого, у будь-якому випадку може бути цікавою та корисною. Після виходу друком, у тому самому 1967 р., книга була пошанована премією Французької Академії за найкращий роман, а Т. відразу ж зажив слави. У 1975 р. письменник переробив роман для дитячого читання — *"П'ятниця, або Дике життя"*.

Роман Т. *"Лісовий цар"* ("Le Rui des aulnes", 1970) називають найкращим романом 70-х рр., що заклав фундамент того, що у 80-х рр. означили "постмодернізмом". Сюжет ґрунтується на похмурих давньогерманських легендах про Лісового царя — викрадача та вбивці дітей, за мотивами яких був написаний "Вільшаний король" Й. В. Ґете. Події розгортаються у період становлення нацизму. Головний герой — автомеханік Абель Тіффож, котрий з волі долі стає Людожером із Кальтенброна, давнього тевтонського замку, де зібрані діти з усієї околиці. Це історія людини, яка читає знаки і кориться долі, яка фатальним чином повторює долю інших втілень міфічних гігантів — людожерів: Вільшаного короля, св. Христофора, а також Герінґа і Гітлера — людожерів із Ромінтена і Растенбурґа. Особиста історія героя є своєрідною прелюдією до подорожі у країну чистих символів, якою постає у свідомості Тіффожа Пруссія, країна, де доля головного героя врешті-решт розчиняється, наче якийсь спалах.

Роман має складну ідеологічну композицію, у ньому переплітаються ряд культурних шарів, пристрасті і жах змішані з любострастям і архетипами колективного позасвідомого. Водночас проблематика твору виходить далеко за межі інтертекстуальних ігор і мультикультурних пошуків. Використовуючи "міфологічний" ракурс, Т. досліджує феномен і магічну природу фашизму. У 1970 р. письменникові за роман *"Лісовий цар"* присудили Гонкурівську премію, а в 1972 р. він став членом Академії Гонкурів. У 1996 р. за мотивами роману було знято фільм "Огр" (Німеччина, реж. Ф. Шлендорф, у головній ролі — Дж. Малкович). За версією фільму, Аббель Тіффож збирає хлопчиків для виховання у школі юних нацистів.

Твори Т. інтертекстуальні, але письменник прагне до поєднання образу та суті. Для нього роман — художнє дослідження сучасного світу за допомогою неоміфу, коли твір може бути міфоцентричним або міфопоетичним. Він використовує чимало прийомів постмодерної естетики, проте до постмодерністів Т. зарахувати не можна, оскільки його мета — не естетичні забавлянки з текстом, а пізнання і проповідь утраченої істини, з'єднання світу, який розпадається.

Т. багато працює у жанрі новели — збірки *"Тетерук"* ("Le God de bruyère", 1978), *"Опівнічний закоханий"* ("Le Médianoche amoreux", 1989), пише казки, алегоричні притчі та повісті *("Бабу-*

ся Метелиця", "Втеча хлопчика-мізинчика", "Жіль і Жанна"), прозу для дітей. Із цього ряду найвідомішою є повість *"Жіль і Жанна"* ("Gilles et Jeanne", 1983) — про фатальну зустріч маршала Франції Жіля де Ре з Жанною д'Арк, що згодом привело його, заклопотаного пошуками філософського каменя, на багаття інквізиції.

Т. є також автором есе й інших романів — *"Метеори"* ("Les Météores", 1975), *"Золота крапля"* ("La Goutte d'or", 1986), *"Гаспар, Мельхіор і Бальтасар"* ("Gaspard, Melchior et Balthazar", 1980). Книги *"Гаспар, Мельхіор, Бальтасар"* (історія трьох царів, котрі принесли дарунки немовляті Ісусу) та *"Золота крапля"* (подорож підлітка-бербера з Африки у Францію у пошуках своєї світлини, зробленої французьким туристом, є, по суті, мозаїкою, набором пов'язаних між собою оповідань, історій, притч. У романі *"Елеазар, або Джерело та Кущ"* ("Eléazar, ou la Source et le buisson", 1996) повернення до першоджерел життя відбувається через переосмислення біблійних сорокарічних блукань по Синайській пустелі. Нове прочитання Біблії вказує людині шлях, який вона повинна пройти, відкриваючи для себе "землю обітовану". Т. поєднує віддалені хронологічні потоки — біблійні часи, XIX і кінець XX ст., міфи, легенди, літературні тексти, відкриваючи нові шляхи пізнання у літературі.

Т. — пристрасний фотолюбитель і філософ фотографії. Він пише тексти-роздуми до власних світлин і коментарі до робіт відомих фотографів. Т. видав кілька фотоальбомів. У найвідомішому, *"Замальовки зі спини"* ("Vues des dos", 1981) зібрані зображення зі спини невідомих людей — виявляється, спина може багато чого розповісти про людину.

В основі творів Т. закладений принцип дихотомії, тобто поєднання протилежних первнів задля створення цілісної картини. На думку автора, сучасна цивілізація тяжіє до роздрібненості і втрати єдності, через те розпливчастість світу потребує особливого способу його відтворення. Звідси звернення до міфу, бажання працювати з ним, залучитися до нього, хай і членуючи та перекроюючи на власний розсуд. Романи Т. знаменують час виникнення дуже поширеної в останній чверті XX ст. літературної форми роману-міфу, для якого характерні обігрування відомих сюжетів і символів, використання архетипів колективного позасвідомого, переплетення культурних і хронологічних шарів.

Тв.: Укр. пер. — П'ятниця, або Життя дикуна. — Харків, 2000. *Рос. пер.* — Гаспар, Бальтазар и Мельхиор. — Москва, 1993; Лесной царь. — Москва, 1996; Пятница, или Тихоокеанский лимб. — С.-Петербург, 1999; С.-Петербург, 2000; С.-Петербург, 2001; Пятница, или Дикая жизнь. — Москва, 2003; Полёт вампира: Заметки о прочитанном. — Москва, 2004.

Літ.: Делез Ж. Мишель Турнье и мир без другого // Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб. — С.-Петербург, 1999; Лебединская А.А. Апофатика героя в романе М. Турнье "Пятница, или Тихоокеанский лимб" // Сб. науч. трудов Москов. гос. лингв. ун.-та. — Москва, 1997; Сарников Н. Роман М. Турнье "Элеазар, или Источник и Куст". — Париж, 1997.

І. Єрмакова



ТЮ́ТЧЕВ, Федір Іванович (Тютчев, Фёдор Иванович — 23.11.1803, Овстуг — 15.07. 1873, Царське Село) — російський письменник.

Т. народився у садибі Овстуг Брянського повіту Орловської губернії у давній дворянській родині. Його дитинство минуло в садибі Овстузі, у Москві та підмосковному маєтку Троїцьке. У сім'ї панував патріархальний поміщицький побут. Т., рано виявивши нахили до навчання, здобув добру домашню освіту. Його вихователем був поет і перекладач С. Раїч (1792—1855), котрий познайомив Т. з творами античності та класичної італійської літератури. У 12 років майбутній поет під керівництвом свого вчителя перекладав Горація і писав, наслідуючи його, оди. За оду *"На новий 1816 рік"* у 1818 р. був удостоєний звання співробітника Товариства любителів російської словесності. У "Працях" Товариства у 1819 р. був уперше опублікований його твір — вільний переспів *"Послання"* Горація до Мецената.

У 1819 р. Т. вступив на відділ словесності Московського університету. За роки навчання зблизився з М. Погодіним, В. Одоєвським. У той час почали формуватися його слов'янофільські нахили. Будучи студентом, Т. писав і вірші. 1821 р. закінчив університет і отримав місце в Колегії іноземних справ у Петербурзі. У 1822 р. його призначили позаштатним чиновником російської дипломатичної місії у Мюнхені.

У Мюнхені Т. як дипломат, аристократ і літератор опинився у центрі культурного життя одного з найбільших міст Європи. Вивчав романтичну поезію і німецьку філософію, зблизився з Ф. Шеллінгом, подружився з Г. Гайне. Переклав російською мовою вірші Гайне (перший із російських поетів), Й. К. Ф. Шиллера, Й. В. Гете та ін. німецьких поетів. Власні вірші Т. публікував у російському журналі "Галатея" і альманасі "Північна ліра" ("Северная лира").

У 1820—1830 рр. були створені шедеври філософської лірики Т. *"Silentium!"* (1830), *"Не те, що мислите, природа..."* ("Не то, что мните вы, природа...", 1836), *"Про що так віє вітровій?.."* ("О чем ты воешь, ветр ночной?..", 1836) та ін. У віршах про природу була очевидною головна особливість тютчевської творчості на цю тему:

єдність зображення природи і думки про неї, філософсько-символічний зміст пейзажу, олюдненість, одухотвореність природи:

Не те, що мислите, природа:
Не зліпок, не бездушна твар —
В ній є душа, в ній є свобода,
В ній мова є й любові жар...

(*"Не те, що мислите, природа"*,
тут і далі пер. Р. Ладики)

У 1836 р. у пушкінському журналі "Современник" за рекомендацією Т. Вяземського і В. Жуковського була опублікована збірка з 24 віршів *"Вірші, надіслані з Німеччини"* ("Стихи, присланные из Германии"), підписана "Ф.Т.". Ця публікація стала етапною у його літературній долі, принесла йому визнання. На загибель О. Пушкіна Т. відгукнувся пророчими рядками: "Тебе, немов кохання перше, // Росії серце не забуде" *("29-е січня 1837")*.

У 1826 р. Т. одружився з Е. Петерсон, потім захопився А. Лерхенфельд (їй він присвятив кілька віршів, серед яких — відомий романс *"Я вас зустрів — і все минуле..."* ("Я встретил вас — и все былое...", 1870). Роман з Е. Денберґ виявився настільки скандальним, що Т. перевели із Мюнхена у Турин. Т. важко пережив смерть дружини (1838), проте незабаром одружився з Денберґ, самовільно виїхавши для вінчання у Швейцарію. За це його звільнили з дипломатичної служби і позбавили звання камергера.

Упродовж кількох років Т. залишався у Німеччині, а в 1844 р. повернувся у Росію. З 1843 р. виступав зі статтями панславістського спрямування *"Росія і Німеччина"*, *"Росія і Революція"*, *"Папство і римське питання"*, працював над книгою *"Росія і Захід"*. Він вважав, що російське царство повинно простягатися "від Нілу до Неви, від Ельби до Китаю".

Політичні погляди Т. були прихильно зустрінуті імператором Миколою І. Автору повернули звання камергера, у 1848 р. він отримав посаду у міністерстві іноземних справ у Петербурзі, у 1858 р. його призначили головою Комітету іноземної цензури. У Петербурзі Т. одразу ж став помітною постаттю суспільного життя. Сучасники відзначали його блискучий розум, почуття гумору, талант співрозмовника. Його епіграми, жарти й афоризми були надзвичайно популярними. У 1850 р. у "Современнику" була опублікована стаття М. Некрасова, в якій він зарахував вірші Т. до найяскравіших явищ у російській поезії та поставив Т. в один ряд з О. Пушкіним і М. Лермонтовим. У 1854 р. у додатку до "Современника" були опубліковані 92 вірші Т., а потім видана його перша поетична збірка (1854) під редакцією І. Тургенєва. Л. Толстой називав Т. "одним із тих нещасних людей, які значно вищі за натовп, у якому живуть, і тому завжди самотні".

Поезія Т. означувалася дослідниками як філософська лірика, в якій, за висловом Тургенєва, думка "ніколи не постає перед читачем оголеною і відстороненою, але завжди зливається з образом, взятим зі світу душі чи природи, просякається ним, і проникає у нього нероздільно і нерозривно". Повною мірою ця особливість його лірики виявилася у віршах *"Видиво"* ("Видение", 1829), *"День і ніч"* ("День и ночь", 1839) та ін.

Слов'янофільські погляди Т. продовжували зміцнюватися, хоча після поразки Росії у Кримській війні він почав бачити завдання слов'янофільства не в політичному, а в духовному єднанні. Суть свого розуміння Росії поет висловив у вірші *"Умом Росії не збагнуть..."* ("Умом Россию не понять...", 1866):

Умом Росії не збагнуть,
Аршином спільним не обмірять:
У неї особлива суть —
В Росію можна тільки вірить.

Та поміж тим його погляди, його спосіб життя були європейськими: він був світською людиною, не любив сільського життя, не надавав великої ваги православним обрядам.

Як і все своє життя, у зрілі роки Т. був пристрасною людиною. У 1850 р., уже одружений, батько сімейства, він закохався у 24-річну Є. Денисьєву, котра була майже ровесницею його доньок. Публічний зв'язок між ними, упродовж якого Т. не залишав сім'ю, тривав 14 років, у них народилося троє дітей. Суспільство сприйняло це як скандал, від Денисьєвої відрікся батько, її викреслили зі світського життя. Усе це спричинило у неї важкий нервовий розлад, а у 1864 р. вона померла від туберкульозу. Вражений смертю коханої жінки, Т. створив "денисьєвський цикл" — вершину інтимної лірики. До нього ввійшли вірші *"О, як же ми убивчо любим..."* ("О, как убийственно мы любим...", 1851), *"Я очі знав, — о, що за очі!.."* ("Я очи знал, — о, эти очи!..", 1852), *"Остання любов"* ("Последняя любовь", 1851–1854), *"Напередодні річниці 4 серпня 1865 р."* ("Накануне годовщины 4 августа 1865 г.", 1865). Кохання, оспіване у цих віршах як найвище, дане людині Богом, як "і блаженство, і безнадія", стало для поета символом людського життя загалом — страждань і захоплення, надії і відчаю, минущості того єдиного, що доступне людині, — земного щастя. У "денисьєвському циклі" любов постає як "фатальний поєдинок" двох сердець:

О, як на схилі наших днів
Ми любим ніжно і марновірно...
Прощальні світить хай вогні
Любов остання, зоря вечірня!

Тінь охопила небокрай,
Лиш десь на заході видно сіяння, —
Вечірній дню, зажди, не поспішай,
Тривай, тривай, зачарування.

Нехай міліє в жилах кров,
Та ніжність в серці не міліє...
Моя остання ти любов!
Моє блаженство й безнадія.

("Остання любов")

Після смерті Денисьєвої, у якій він звинувачував себе, Т. поїхав до сім'ї за кордон. Рік провів у Женеві та Ніцці, але, повернувшись у Росію (1865), йому довелося пережити смерть двох дітей від Денисьєвої, потім — матері.

За цими трагедіями були й інші — смерть ще одного сина, єдиного брата, доньки. Жах перед невмолимою смертю звучить у вірші *"Мій брате, мій супутник у житті..."* ("Брат, столько лет сопутствовавший мне...", 1870), у рядках якого поет передчуває свою "фатальну чергу".

Помер Т. у Царському Селі 15 липня 1873 р.

Тв.: *Укр. пер.* — [Вірші] // Юрій Клен. Вибране. — К., 1991; [Вірші] // Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. — К., 1984. — Т. 5; Любов остання. — Тернопіль, 2004. *Рос. мовою.* — ПСС. — Ленинград, 1957; Ленинград, 1987; Стихотворения. Письма. Восп. совр. — Москва, 1988.

Літ.: Козлик І. В. Цивілізація в творчості Ф. І. Тютчева // СіЧ. — 1990. — № 1; Озеров Л. Поэзия Тютчева. — Москва, 1975; Пигарев К. В. Тютчев и его время. — Москва, 1978; Пигарев К. В. Жизнь и тв. Ф. И. Тютчева. — Москва, 1962; Тютчев А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. — Тула, 1990; Ф. И. Тютчев. Библ. указ. 1818–1973. — Москва, 1978; Чагин Г. Фёдор Тютчев: Женщины в его жизни и творчестве. — Челябинск, 1999.

Ю. Іванов

У

Унамуно-і-Хуго Міґель де
Унґаретті Джузеппе
Унсет Сіґрід



УНАМУ́НО-І-ХУ́ҐО, Міґель де (Unamuno y Jugo, Miguel de — 29.09.1864, Більбао — 31.12. 1936, Саламанка) — іспанський письменник, філософ-екзистенціаліст.

Видатний іспанський філософ, прозаїк, поет і драматург, чільний представник "покоління 98-го року", У.-і-Х. народився у Більбао — місті, яке і сьогодні вважається столицею басків. Після ранньої смерті батька У.-і-Х. виховувала матір у традиціях католицької віри. Ця дитяча, наївна віра збереглась у ньому впродовж усього життя, ставши фундаментом для літературної та філософської творчості, і вона була настільки сильною, що у 14 років У.-і-Х. навіть захотів стати священиком, але філософські студії й історичні події у його країні цікавили його ще більше.

Сім'я У.-і-Х. жила бідно, і майбутній письменник і філософ змушений був допомагати матері та братам. Коли У.-і-Х. виповнилося вісім років, в Іспанії розпочалася Друга карлистська війна. Дитячі враження від цього періоду життя послугували у подальшому матеріалом і основою для першого роману У.-і-Х. *"Світ на війні"*. У 1880 р. У.-і-Х. вступив у Мадридський університет на факультет філософії та гуманітарних наук. Тут він не тільки здобув класичну освіту, а й захопився багатьма новітніми філософськими ідеями. Поступово У.-і-Х. відійшов від католицької віри свого дитинства, а натомість звернувся до соціалізму та позитивізму. Його тогочасними кумирами були Г. Спенсер, М. Бакунін, М. А. Массоль. Соціалізм, який перебував тоді у центрі уваги всіх європейських мислителів, У.-і-Х. сприймав із точки зору першості соціальної справедливості. Філософ переглянув свої погляди тільки у 1897 р. після релігійної та філософської кризи — до цього часу він вважав себе соціалістом.

У 1884 р. У.-і-Х. захистив дисертацію й отримав ступінь доктора, після чого повернувся у Більбао. Тут він викладав латинську мову у середніх навчальних закладах, писав і публікував у місцевій пресі свої перші нариси — замальовки із життя рідного краю: описи пейзажів, давніх міст, побуту басків. У 1891 р. У.-і-Х. одружився із Кармен Лісаррага, котра стала його супутницею на все життя і виховала разом із ним вісьмох дітей. Того ж таки року він переміг на конкурсі й отримав місце викладача на кафедрі (а незабаром і кафедру) грецької мови в університеті Саламанки, а з 1901 р. став ректором. Відтоді все життя У.-і-Х. було пов'язане із цим містом, за винятком тих періодів, коли бурхливі обставини його біографії змушували його покидати місто на певний час. Із 1892 р. письменник почав викладати іспанську літературу і писати власні твори — філософські трактати, п'єси, романи, повісті, оповідання. Але перш за все він був есеїстом. Противник наукоподібності і систематизації, У.-і-Х. у своїх есе торкався найрозмаїтіших сфер людського життя, коментуючи їх від свого імені.

Філософські погляди У.-і-Х. у ряді суттєвих моментів близькі до екзистенціалізму. Він розрізняє дві духовні культури — розмислову, ортодоксально-наукову, матеріалістичну, що розвинулася у Європі, й іспанську — одухотворену, містичну, символом якої слугує Дон Кіхот. У 1906 р. У.-і-Х. написав знамениту книгу *"Життя Дон Кіхота і Санчо"* ("La vida de Don Quijote y Sancho"), яка зовнішньо схожа на послідовний коментар до роману М. де Сервантеса. Проте це лише вихідна точка для його філософії. Перш за все У.-і-Х. протиставляє Дон Кіхота Сервантесові. Дон Кіхот належить не авторові, а тим, хто читає книгу про нього, і він вивищується над Сервантесом. Дон Кіхот є втіленням ідеального божевілля, перемоги волі над розумом, слави над глуздом. Потрібно організувати новий хрестовий похід, твердить У.-і-Х., щоби перемогти закостенілість і сплячку, заразити іспанців божевіллям Дон Кіхота.

Центральним філософським твором У.-і-Х. стала книга *"Про трагічне відчуття життя у людей і народів"* ("Del sentimento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos", 1913). Головний герой книги — людина, особистість, індивідуум, той, хто народжується, страждає і помирає, прагнучи безсмертя. У кожної людини наявна трагічна спрага життя, але це почуття, цю спрагу неможливо задовольнити, спираючись на розум, оскільки розум твердить нам, що ми помремо. І окремішня особистість, і цілі народи відчувають, що розум — ворог існування. Тільки віра приносить ідею безсмертя і таким чином рятує наше життя.

Розвиток цієї думки прослідковується в іншому творі У.-і-Х. *"Агонія християнства"* ("La agonía del cristianismo", 1925), де слово "агонія" вжите у його прямому значенні — "боротьба". На думку письменника-філософа, у людській душі відбувається боротьба між вірою в Бога та скептичним розумом, який заважає їй вірити. Ця боротьба в душі У.-і-Х. змушує його страждати, але вона є його внутрішньою цінністю і вивищує митця над інертними і нікчемними міщанами.

Але у *"Трагічному відчутті життя"* є ще один мотив. Ідеться про концепцію історії, яку розвиває У.-і-Х. На його думку, історія ділиться на дві історії — інфраісторію й інтраісторію. Інфраісторія — це офіційна історія — нитка, яку тягнуть народи. Це і є головна історія, справжня основа історії.

Значне місце у творчому спадку У.-і-Х. займає проза. Першим великим твором У.-і-Х.-прозаїка став роман *"Світ на війні"* ("Paz en la guerra", 1897), позначений впливом толстовської концепції народного життя. У дитинстві письменник пережив облогу Більбао карлистами й у своєму романі звернувся до вражень дитинства та юності. У центрі роману дві сім'ї — карлистська сім'я власника кафе Педро Антоніо де Ітуруондо та сім'я ліберального підприємця Хуана Арана. Важливим персонажем твору є син власника кафе Ігнасіо. Він змалку слухав оповіді свого дядька-священика і виховувався у дусі схиляння перед рицарськими ідеалами та сліпої віри у Бога, що й привело його у табір карлистів, тобто прихильників монархії. Ігнасіо живе у світі своїх героїчних фантазій і безглуздо гине на війні.

Етапним твором у творчому поступі У.-і-Х. стала нівола *"Туман"* ("Niebla", 1914). Письменник стверджував, що створив новий тип художньої оповіді, який означив словом "nivola". Нівола зазвичай невелика за обсягом, у ній відображені філософські проблеми, а сама оповідь слугує авторові способом обговорення і вирішення цих проблем. Герой *"Туману"* Августо Перес, безумовно, близький самому авторові. Це дуже заможний холостяк, котрий живе, наче в тумані (в екзистенціалізмі туман — подоба, заплутаний і фальшивий світ). Герой познайомився з молодою жінкою Еухенією і закохався. Він наче вийшов зі стану душевної летаргії. Прагнучи дізнатися, що таке кохання, Августо звертається до вченого Папаригаполоса, котрий проводить наукові експерименти і взагалі вивчає жінок. Проте розмислова теорія зазнає краху, оскільки потрібно покладатися на життя.

Після зради Еухенії Августо Перес хоче вдатися до самогубства, проте спочатку вирішує порадитися з автором роману, самим У.-і-Х. Розмова У.-і-Х. з героєм — своєрідне роздвоєння письменника, бесіда зі своїм двійником. У відповідь на зауваження письменника про те, що той не може цього зробити, оскільки є витвором уяви, Августо Перес стверджує, що сам У.-і-Х. є вигаданим персонажем, що він не існує поза свідомістю Августо Переса й інших персонажів роману. Протиставивши себе авторові, живучи у стані "агонії", Августо Перес помирає, як і передбачив його творець.

Повість *"Авель Санчес"* ("Abel Cánchez. Una historia de pasión") була вперше видана у 1917 р. Біблійну легенду про братів Авеля та Каїна письменник втілив у форму розповіді про повсякденне життя мешканців маленького містечка. Проте герої твору — не реалістичні характери, а своєрідні символи. У.-і-Х. дегероїзує сучасного Авеля, позбавляє його ореолу мученика, робить із нього посередню особистість. Антиподом Авеля у повісті виступає Хоакін Монегро — людина великої душі та бурхливих пристрастей, у якому живуть і Авель, і Каїн. Хоакін Монегро тому і страждає, що він є активною особистістю, покликаною пробуджувати в інших духовну, творчу силу. Авель — пасивний герой без бажань, ніким не хоче бути; він, як і більшість людей, вдовольняється тим, чим він є. Не бажаючи нічого, він отримує все: талант художника, загальне визнання, кохання жінки, велику заздрість свого друга, що лестить його самолюбству, видатного вченого Хоакіна. Одержимий заздрістю-ненавистю, Хоакін усвідомлює, що єдиний його порятунок — любов. Власне кажучи, все життя він прагнув до любові та добра, проте не зміг цього зробити на землі, девізом якої є "Возненавидь ближнього свого, як самого себе".

"Святий Мануель Добрий, Мученик" ("San Manuel, Mártir", 1933) — останній значний твір У.-і-Х., його заповіт. У центрі уваги письменника — священик дон Мануель, добрий і дещо патріархальний, у якого є парафія у маленькому сільці. Парафіяни люблять його за людяність, терпимість, доброту і розум, але в його очах світиться сум. Виявляється, "незворушна його життєрадісність була земною непроминальною формою безмежної печалі, яку з героїчною святістю він приховував від людських вух і очей..." Святий Мануель вдає, що вірить у Бога, але в душі у нього немає віри. Віра потрібна була йому для збереження спокою, щастя і самого життя на землі. Церква не повинна вирішувати соціальних проблем, але повинна підтримувати життя на землі. І служіння народу рятує Мануеля від божевілля та відчаю, допомагає йому подолати страх перед небуттям.

Драматургія займає у творчості У.-і-Х. менше місце, ніж проза та поезія. Попри те він написав 11 оригінальних п'єс, які стали органічною частиною т. зв. "нової драми" європейської драматургії XX ст. У цьому ряду можна виокремити модернізовану "античну" трагедію *"Федра"* ("Fedra", 1916), у центрі якої — боротьба непримиренних пристрастей (материнське почуття і кровозмісний потяг Федри до пасерба Іполіта) і безсилля розуму розв'язати ці суперечності; п'єсу *"Брат Хуан, або Світ — це театр"* ("El hermano Juan, o El mundo es teatro", 1923), у якій автор сумнівається в реальності існуючого світу й одночасно в існуванні Бога і трактує Дон Жуана як самотнього та безплідного мандрівника; детективну драму-містерію *"Інший"*, у якій знову з'являється тема Каїна (Косме) й Авеля (Даміан).

Найвищим досягненням У.-і-Х.-митця є поезія. "Перш за все він поет", — сказав про нього Р. Даріо. Вірші У.-і-Х. — вірші філософа, вірші-роздуми, вірші-філософеми ("Рядок замішаний на думці"). У 1907 р. він видав збірку *"Вірші"* ("Poesías"), у 1914 р. — *"Вервицю ліричних*

сонетів" ("Rosario de Sonetos líricos"), у 1923 р. — *"Внутрішні рими"* ("Rimas de dentro"). У цих збірках багато спільного. Проте якщо у першій із них вірші розташовані за тематичними розділами — "Кастилія", "Каталонія", "Біскайя", "Роздуми", то у *"Вервиці ліричних сонетів"* У.-і-Х. вдається до хронологічного принципу, перетворюючи книгу у ліричний щоденник. Цей принцип він збереже і в наступних збірках. У центрі цих збірок — та сама внутрішня боротьба, яка відбувається у душі автора. Тут знову зіткнення віри і безвір'я, пошуки Бога та спрага безсмертя:

Тепер лише пригадую те диво —
мої надії, і віднині стану
просити долю: невигойну рану
нехай знеболить забуття жахливе.

Воно страшніше од життя самого,
бо забуття — то смерть, і від порога
вбиває пристрасть, шалом оповиту;
там — вічний мир, і воєн там немає,
лише земля безжально очищає
там наші скроні від живого квіту.

("Колишнє майбутнє", пер. Г. Латника)

Для розуміння ставлення У.-і-Х. до релігії важливі дві його поеми *"Христос із Паленсії"* ("El Cristo de Palencia", 1913) і *"Христос Веласкеса"* ("El Cristo de Velázquez", 1920). У першій поемі йдеться про дерев'яну скульптуру Христа, що зберігається у францисканському монастирі у Паленсії. Вирізана рукою сільського умільця, груба і земна, вона викликала навіть протест католицьких письменників, оскільки її реалізм свідчить, на їхню думку, про відсутність у народу справжньої віри. Поема *"Христос Веласкеса"* у формальному плані є серією духовних роздумів, звернених до Христа і спричинених його образом. У.-і-Х. захоплюється картиною Д. Веласкеса, але його Христос не має нічого спільного з образом цього класичного твору. За У.-і-Х., Христос — вічна людина, але він повсякчас помирає, щоби ніколи не померти. Особливе місце у поезії У.-і-Х. займає поема *"Тереса"* ("Teresa", 1924), де він, закликаючи як натхненника романтика Г. А. Беккера, розповідає історію людини, котра нещодавно пережила смерть коханої, намагаючись поєднати почуття і розум. Герой поеми "думав про свої почуття" і "відчував свої думки".

У 1923 р. в Іспанії владу захопив військовий диктатор П. де Рівера. У.-і-Х. вважав, що він може вплинути на людей і змінити долю Іспанії. Він опублікував ряд статей, спрямованих проти нового режиму, за що й поплатився: його звільнили з посади ректора і заслали на Канарські острови. Протести світової громадськості, зокрема А. Ейнштейна, Р. Роллана, Т. Манна, змусили диктатора припинити заслання, проте У.-і-Х. відмовився повернутися на батьківщину. Він жив в еміграції у Парижі і біля французько-іспанського кордону, в Ендайї. Думки та почуття У.-і-Х. того часу відобразилися у збірці сонетів *"Від Фуертовентури до Парижа"* ("De Fuerteventura a París", 1925), *"Романсеро вигнання"* ("Romancero del destierro", 1928) і *"Кансьйонеро"* (1928–1936).

У 1931 р. У.-і-Х. знову у Саламанці. Республіканці зустріли його як національного героя, повернули пост ректора університету, обрали членом іспанської академії. Останні роки життя для У.-і-Х. стали часом складного вибору, важких моральних випробувань. У жовтні 1936 р. У.-і-Х. вирішив добровільно усамітнитися у своєму будинку. Через кілька днів генерал Франко позбавив його ректорства "за політику". У цьому добровільному схимництві письменник-філософ помер 31 грудня 1936 р. під час суперечки з одним із його колишніх колег, котрий прийшов умовляти його замиритися з новою владою.

Українською мовою окремі вірші У.-і-Х. переклали М. Литвинець і Г. Латник.

Тв.: *Укр. пер.* — Саламанка // Поклик. — К., 1984; Вселюдський біль: Поезії різних років // Всесвіт. — 1997. — № 7; Випадок // Всесвіт. — 1999. — № 3. *Рос. пер.* — Назидательные новеллы. — Ленинград, 1962; Избранное. — Москва, 1967; Избр. лирика. — Москва, 1980; Избранное: В 2 т. — Ленинград, 1981; О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Агония христианства. Символ. — Москва, 1997; Святой Мануэль Добрый, Мученик. — С.-Петербург, 2000.

Літ.: Гараджа Е.В. Евангелие от Дон Кихота // Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни... — Москва, 1997; Горбунов А.М. Поэтические голоса столетия. 1871–1971. Из сокровищниц зар. поэзии. Рек. указ. л.-ры. — Москва, 1978; Корконосенко К. Святой Мануэль и другие // Унамуно М. де. Святой Мануэль Добрый, Мученик: Роман. Повести. — С.-Петербург, 2000; Пономарева Л. В. Исп. католицизм XX века. — Москва, 1989; Тертерян И.А. Испытание историей. — Москва, 1973; Эджертон В. Достоевский и Унамуно // Сравнительное изучение литератур. — Ленинград, 1976; Abellan J. L. Miguel de Unamuno a la luz de la psicologia. — Md., 1964; Manya J. La teologia de Unamuno. — Barcelona, 1960; Marias Aquilera J. Miguel de Unamuno. — Md., 1980.

А. Штейн



УНҐАРЕ́ТТІ, Джузеппе (Ungaretti, Giuseppe — 10.02. 1888, Александрія, Єгипет — 1.06.1970, Мілан) — італійський поет.

У. походив із тосканської сім'ї. Його дитячі та юнацькі роки пройшли у Єгипті. Починаючи з 1912 р., У. навчався у Парижі, де налагодив творчі зв'язки з відомими французькими поетами-модерністами — Г. Апол-

лінером та П. Валері, а також італійськими поетами-футуристами. На цей самий час припадає й публікація перших поетичних творів У., що побачили світ у міланському часописі "Лачерба". З початком Першої світової війни У. був мобілізований в армію і упродовж 1915—1918 рр. воював на австрійському фронті. У наступні роки займався літературною діяльністю. У 1936 р., не бажаючи співпрацювати з культурними організаціями фашистської Італії, залишив батьківщину, перебравшись у Бразилію, де кілька років викладав курс італійської літератури в університеті міста Сан-Паула. На батьківщину У. повернувся лише у 1943 р., після краху диктатури Б. Муссоліні. У повоєнні роки поєднував літературну творчість з активною громадсько-політичною роботою: з 1962 р. У. був президентом Європейського співтовариства письменників, неодноразово виступав у своїх віршах та публіцистичних статтях на захист народів тих країн, де панувала військова диктатура.

Перша поетична збірка У. *"Забутий порт"* ("Il porto sepolto") вийшла друком у 1916 р. Вірші першої збірки склали й переважну частину поезій наступної — *"Радощі корабельних аварій"* ("Allegria di naufragi", 1919), яка з доповненнями та переробками перевидавалась у 1931 та 1936 рр. під назвою *"Радощі"* ("Allegria"). Більшість поезій ранньої лірики У. присвячена темі світової війни, інтерпретованої в дусі мотивів символістської та футуристської поетики. Вже у ранній поезії У. визначились основні мотиви його творчості: трагічність, самотність, прагнення до взаєморозуміння людей різних націй та політичних переконань.

Віршам У. 20-х рр. притаманні лаконізм, відмова від рими і чітко впорядкованого синтаксису, тяжіння до суб'єктивних асоціацій, за допомогою яких розгортається поетичний образ; акцентована простота мовленнєвих засобів поетичного вираження:

Я жива істота.

Як камінь
Сан-Мікеле,
такий же холодний,
такий твердий,
такий сухий,
такий цупкий,
такий безнадійно вмерлий.

Як камінь той
мій плач
сухий, невидний.

Ми смерть
переживаєм
за життя.
(*"Я жива істота..."*, пер. В. Стуса)

У 30-х рр. У. став одним із засновників поетичної школи герметизму, яку, крім нього, представляли також такі визначні італійські поети XX ст., як Е. Монтале, У. Саба, С. Квазімодо. Герметизм — течія модерністської поезії, що виникла під впливом французьких поетів С. Малларме і П. Валері. За спостереженнями З. Потапової, "принцип поетики герметизму при побудові образу — ускладнена аналогія, перенесення одного сприйняттєвого ряду на інший із втратою з'єднувальної логічної ланки або з пропуском відправного пункту думки. Звідси зашифрованість образу, що виникає внаслідок цілого ланцюжка суб'єктивних асоціацій. ...Герметики прагнули до максимальної значимості слова, але в першу чергу як передачі почуття, а не думки: слово повинно було передавати прихований світ душевних порухів та станів". У позначених поетикою герметизму поетичних збірках і циклах У. 30—40-х рр.: *"Почуття часу"* ("Sentimento del tempo", 1933), *"Окупований Рим"* ("Roma occupata", 1943—44), *"Страждання"* ("Il dolore", 1947) посилюються песимістичні мотиви, настрої приреченості та смерті:

О, вторгнення миті в потьмарений мозок,
Ти біль той нестерпний і тіла, й землі,
Що зойком розпачливим рівний своїм
Роз'ятреній тиші безжалісно вбитих.

В цю мить прокидається ангел в лахмітті,
Останній хранитель вцілілого Духа...
Вікам вже знайомий цей образ печальний,
Приречений вождь на чолі всіх приречених
Попереду йде, і чоло його тінь огортає...

(*"Ангел жебраків"*,
пер. О. Пахльовської)

У збірці *"Почуття часу"* воєнні мотиви попередніх років змінюються не менш драматичними, про що промовисто свідчать вже самі назви віршів: *"Туга"* ("туга, служниця божевілля..."), *"Гімн смерті"* ("смерть, скупа річка... ти подаруєш мені мертве серце, у мене не буде більше думок..."), *"Милосердя"* ("я — поранена людина, і я прагну, нарешті, сягнути милосердя, яке зійде до самотньої людини...").

У повоєнний період поезія У. загалом залишається в межах герметичного бачення світу, але щоразу, особливо в останні роки життя (зб. *"Життя людини"*, 1969) стаючи відкритішою, насичуючись конкретним соціально-політичним змістом, що відображає реалії сучасного поетові життя італійського суспільства. Творчість У., пронизана пафосом постійного оновлення ліричних форм, вважається одним із найвищих досягнень італійської поезії XX ст.

Українською мовою ряд творів У. переклали М. Лукаш, Г. Кочур, В. Стус, О. Пахльовська, Ю. Педан.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1980. — № 5; [Вірші] // Поклик. — К., 1984; Пісня бедуїна // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. — К., 1990; [Вірші] // Стус В. Твори: У 4 т. 6 кн. — Львів, 1998. — Т. 5 (додатковий). *Рос. пер.* — Из итал. поэтов. — Москва, 1958; Итал. лирика. XX век. — Москва, 1968.

Літ.: История итал. л.-ры XIX–XX веков. — Москва, 1990; Л.-ра антифашист. Сопротивления в странах Европы. 1939–1945. — Москва, 1972; Унгаретти — поэт и гражданин // Ин. л.-ра. — 1970. — № 7.

В. Назарець



У́НСЕТ, Сіґрід (Undset, Sigrid — 20.05.1882, Калюнберг, Данія — 10.06.1949, Ліллехаммер, Норвегія) — норвезька письменниця, лауреат Нобелівської премії 1928 р.

Інтерес до історії У. прищепив батько, який був знаменитим археологом, директором Історичного музею у данській столиці. Маленькою дівчинкою (коли помер батько, їй виповнилося лише 11 років) вона зацікавлено слухала його розповіді про життя минулих епох. "Сага про Ньяля" (XIII ст.), один із найяскравіших художніх творів світової літератури, у якому виразно і влучно описано життя середньовічних ісландців, передані особливості характерів, специфіка місця дії та звичаїв, стала улюбленою книгою майбутньої письменниці, визначила її долю. Згодом У. і сама перекладала народні пісні та саги минулого сучасною норвезькою мовою.

Після смерті батька, коли сім'ї довелося переселитися в будиночок на околиці і жити на вдовину пенсію матері, головною постаттю в житті дівчинки стала її мати — жінка високоосвічена, розумна, з сильним характером. Саме вона підтримувала захоплення майбутньої письменниці літературою, радила їй уважно спостерігати за тим і за тими, що і хто її оточує. Дівчина прагнула займатися живописом, але їй довелося після гімназії закінчити комерційне училище і стати конторницею. І все ж нудне й одноманітне життя у конторі не занапастило її бурхливої фантазії, якою У. вирізнялася змалку, і не притупило її спостережливості. Починаючи із 1909 р., У. кілька років мандрувала Європою, побувала у Німеччині й Італії. Мешкаючи у Римі, вона вийшла заміж, але у 1919 р. розлучилася із чоловіком і разом із дітьми переїхала жити у маєток Б'єркебю, що поблизу Осло.

Перший роман У. *"Фру Марта Еулі"* ("Fru Marta Oulie", 1908) був навіяний життєвими враженнями. Написаний у формі щоденника, він розкриває важке становище бідної жінки. З'явившись у пору виникнення норвезького неореалізму, цей роман не претендував на важливі життєві узагальнення, але привертав увагу читача до буденної дійсності з усіма її виснажливими дрібницями. Зрештою, саме відтоді головним змістом книг У. про сучасність стали доля жінки, її кохання, страждання і радощі, сім'я — щаслива або нещасна, діти, прагнення знайти власну сутність у цьому світі. *"Єнні"* ("Jenny", 1911) — роман про художницю, пов'язану з містом, котра прагне у своїх мріях звільнитися від прикрої буденності. Життя душі героїні стає головним змістом цього твору, у якому відчувається зросла психологічна майстерність письменниці. У романі *"Весна"* ("Vaaren", 1912) У. змальовує родинні взаємини, стосунки з дітьми. Героїня Роза схожа на Єнні, але перебуває в дещо інших умовах. Новели письменниці, як і її романи, зображають різні, але завжди не надто щасливі жіночі долі.

У 1920–1922 рр. У. писала свій славетний роман *"Крістін, донька Лавранса"* ("Kristin Lavransdatter"), три частини якого — *"Вінець"* ("Kransen"), *"Господиня"* ("Husfruen") і *"Хрест"* ("Korset") — визначають три основні періоди в житті головної героїні, котра жила на початку XIV ст. У першій частині перед нами дівчинка — батькова пестунка, трохи згодом — юнка, в душі якої народжується ще майже неусвідомлюване нею почуття кохання до товариша дитячих літ — бідного хлопця-простолюдина. Але невдовзі він гине, боронячи її честь. Крістін погоджується стати нареченою іншого — Сімона, сина Андреаса, майже не замислюючись над своїм ставленням до нього, виконуючи волю батька. Але нараз на її шляху з'являється рицар Ерланд, син Нікулауса. Кохання до нього й абсолютна віра в його порядність виникають у Крістін з першого погляду. Письменниця показує, як у боротьбі за право називатися дружиною Ерланда мужніє характер головної героїні.

Утім, У. ніколи не прагнула створювати ідеальні образи: розвиток Крістін — це не лише набуття нових, кращих якостей, а й втрата простоти, довірливості. Кожну втрату її героїня — жива, реальна жінка — відчуває як величезне горе. Найвищим критерієм справедливості, доброти і порядності для неї упродовж усього її життя був батько — Лавранс, син Бйоргюльфа. І саме його вона змушувала найбільше страждати через свої помилки. Ціною цілої низки обманів та знехтуваних зобов'язань Крістін і Ерланд одружилися, але їхнє життя, як показує письменниця, не було безхмарним. Тема покари за зневаження суворих законів моралі проходить через усі твори У. Ставши господинею маєтку Ерланда, матір'ю сімох його синів, Крістін не знайшла спокою у коханні чоловіка, тому що

їхні пристрасні, сильні, але дуже різні характери завдавали їм більше лиха, ніж радості. Лише в найтяжчі періоди життя вони розкривалися одне одному з найкращого, найлюдянішого боку. Через усе життя вони пронесли своє кохання, хоча й не завжди могли дати одне одному щастя.

Історичний роман У., пов'язаний з реаліями XIV ст., з особливостями побуту, звичаями епохи, роман, у якому детально відтворювалися особливості помешкань та одягу тогочасних людей, де згадувалися численні родичі головних героїв, бо у давнину було заведено підтримувати родинні зв'язки і мстити за обрáзи родичів, — цей роман виявився близьким для сучасників У. завдяки складному психологічному трактуванню характерів. Долі головних героїв поєднані з державними подіями. Ми дізнаємося з роману про боротьбу норвежців за самостійність, яку у них намагаються відібрати королі, перед нами постають картини життя та праці різних прошарків суспільства — від селян до королів.

Помітну роль у романі відіграють проблеми релігії. Для У. вони були одним із найважливіших аспектів життя людини та суспільства. Письменниця була переконана в тому, що християнство було опорою для людей упродовж минулого тисячоліття та зможе підтримати їх і впродовж наступних століть. Вона вважала, що кожній людині доводиться вибирати поміж собою і Богом або між собою та іншими людьми; якщо людина обирає лише себе, то вона приречена на загибель — якщо не фізичну, то принаймні духовну. Її улюблені герої у цьому романі особливо тісно пов'язані з християнством: замолоду намірявся податися у монастир батько Крістін, наприкінці життя туди потрапляють її мати, двоє синів, та й сама головна героїня твору вважає найприйнятнішим для себе саме цей шлях, коли всі клопоти сім'ї залишилися в минулому, а вона осмислює своє життя, готуючись гідно завершити його. Єпископи, а не світські володарі спроможні справедливо вирішити складні життєві конфлікти у цьому романі. Проте не всі церковники у творі У. наділені високою мудрістю та порядністю — письменниця не заплющує очі на людські вади та злочини представників усіх прошарків суспільства.

Наступним видатним історичним романом У. стала дилогія *"Улав, син Аудуна з Хествікена"* ("Olav Audunssøn i Hestviken", 1926) та *"Улав, син Аудуна, і його діти"* ("Olav Audunssøn og hans børn", 1927). Час дії цих творів — XIII ст. У ще більш сиву давнину занурює нас письменниця, ще тіснішими і глибшими є тут родинні зв'язки, ще простішим побут та причини, що спонукають головних героїв до дії. Родова помста, плата за насильство та вбивство, криваві двобої раз по раз постають на сторінках романів, але головним, як завжди, залишається людський характер, духовний світ людини. Увага письменниці зосереджена передусім на образах Улава та його нареченої, а згодом дружини Інгуні. І знову непростий шлях двох головних героїв до спільного життя розгортається перед нами, а злигодні життя гартують їхні характери.

Особливо яскравим є образ Улава. Із упертого, жвавого, заповзятливого й опришкуватого хлопчика він перетворюється на досвідченого, мудрого і вихованого нелегким життям чоловіка. Але й тут спільне життя героїв, котрі кохають одне одного, не є простим: це також варіант кохання-ненависті, зображеного в романі про Крістін та Ерланда. У. добре знала романи В. Скотта, але її історичний роман ґрунтувався на національній традиції, що живилася об'єктивним стилем саги. Саме тому так багато уваги письменниця приділяє родинним зв'язкам героїв, так детально описує їхнє помешкання, ретельно простежує підґрунтя будь-яких укладених угод, їхнє виконання чи порушення. Саме тому важливу роль у творах У. відіграють повір'я, пророцтва, віщі сни, життя природи, яке для середньовічної людини було сповненим таємниць. Складність життя породжує сюжетну напруженість романів, хоча їх і не можна назвати власне авантюрними або пригодницькими, бо у них змальовується складність самого життя минулих епох, яку посилюють непрості характери героїв, створених творчою уявою письменниці. Цілком слушно зауважували норвезькі дослідники, що романи У., попри пильну увагу авторки до особливостей побуту, одягу, напруженості ситуацій, не можна назвати ні романтичними, ні "костюмними", ані археологічними. Романи У. — це витончене у психологічному аспекті, наукове за рівнем знання реальних фактів, високохудожнє за формою відтворення загальнолюдських радощів і горя, кохання, ненависті, великодушності і зради — всього того, що притаманне людському суспільству протягом його існування. Саме ця загальнолюдська інтенція й досі дозволяє романам У. залишатися вельми захопливою, пізнавальною та виховною лектурою.

У 1928 р. У. отримала Нобелівську премію з літератури "за переконливий опис скандинавського середньовіччя". Останні романи У. пов'язані із сучасністю, як, наприклад, *"Іда-Елізабет"* ("Ida Elisabeth", 1932), у якому знову постають проблеми сім'ї, зображений характер жінки, яка жертвує власним щастям у коханні заради своїх дітей.

У 30-х рр. письменниця, котра стала на той час переконаною католичкою, активно виступала з різким осудом будь-яких форм тоталітаризму. Після окупації Норвегії фашистською Німеччиною вона змушена була перебратися у Швецію,

а звідти у США. В Америці вона продовжувала суспільну діяльність, читала лекції. Після звільнення Норвегії У. повернулася на батьківщину, де норвезький уряд нагородив її Великим хрестом ордена Святого Улава "за заслуги у літературі та слугування народу". Сьогодні твори У. практично невідомі за межами Норвегії, проте на батьківщині її шанують як одного із найкращих норвезьких майстрів слова XX ст.

Тв.: *Рос. пер.* — Улав, сын Аудуна из Хествикена. — Москва, 1984; Кристин, дочь Лавранса. — Москва, 1989; Фру Марта Оули. Весна. — Москва, 2003.

Літ.: Дьяконов Н. Истор. трилогия С. Унсет // Ин. л.-ра. — 1962. — № 8; Неустроев В.П. С. Унсет // Неустроев В.П. Л.-ра Сканд. стран (1870–1970). — Москва, 1980; Хёль С. Сигрид Унсет // Писатели Скандинавии о л.-ре. — Москва, 1982.

Г. Храповицька

Ф



ФАЛЛАДА, Ганс (Fallada, Hans, автонім: Дітцен, Рудольф — 21.07.1893, Ґрайфсвальд — 5.02.1947, Берлін) — німецький письменник.

Свій псевдонім письменник запозичив із казки братів Ґрімм "Гусятниця", у якій мудрому та справедливому коневі Фалладі відрубали голову, але він продовжував говорити правду. Обираючи такий псевдонім, Ф. якоюсь мірою передбачив суворі злигодні свого життя.

Майбутній письменник народився в родині провінційного судового чиновника, мізерної платні якого ледве вистачало на те, щоби зводити кінці з кінцями. Ф. відвідував одну із привілейованих гімназій, але спільне навчання з аристократичною памолоддю перетворилося для нього на низку постійних принижень. Як згадував письменник в автобіографічній книзі *"На ту пору в нас удома"* ("Damals bei uns daheim", 1942), однокласники донесхочу назбиткувалися над латками, які були неодмінною оздобою на штанах непосидючого хлопчини.

Батьки Ф. економили на всьому, окрім книг. Змалку хлопець зачитувався казками братів Ґрімм і пригодницькими романами К. Мая. А трохи згодом Ф. не на жарт захопився німецькою та російською класикою. Любов до Й. К. Ф. Шиллера та Й. В. Ґете, Л. Толстого і Ф. Достоєвського він зберігав упродовж усього життя. Зроблені ним виписи із повісті Достоєвського "Бідні люди" випадково прочитав батько, який подумав, що це написав його син. Спалахнув скандал, Ф. намагався вчинити самогубство.

А суперечка з однокласниками про те, чия п'єса ліпша, закінчилася справжньою трагедією. Відбулася дуель, майбутній письменник застрелив свого друга і, намагаючись знову вкоротити собі віку, прострелив собі легеню. Все це свідчить про те, яким нервовим і запальним підлітком був Ф. У лікарні, а потім у виправному закладі він приохотився до наркотиків, а згодом — і до алкоголю, що дуже ускладнило все його подальше життя.

Всупереч родинній традиції, Ф. не зміг вивчати юриспруденцію, позаяк не закінчив гімназійного курсу. Він спробував чимало професій, шукаючи заробітку по цілій Німеччині, сплюндрованій Першою світовою війною. Врешті-решт, Ф. вирішив ґрунтовно вивчати ветеринарію і сільське господарство. Захоплення селянською працею він зберіг на все життя.

Першими літературними спробами Ф. були переклади творів Р. Роллана і М. Метерлінка, видані анонімно. Потім з'явилися "нелюбі первістки", як їх згодом оцінював письменник, — романи *"Юний Ґедешаль"* ("Der junge Goedeschal", 1920), *"Антон і Герда"* ("Anton und Herda", 1923) і зрілий сатиричний роман *"Ґазди, бонзи і бомби"* ("Bauern, Bonzen und Bomben", 1931). В останньому творі письменник відгукнувся на реальну політичну подію — судовий процес над селянами із Ґольштинії, які зобов'язалися платити податки веймарському урядові.

У 20–30-х рр. Ф. став широко відомим у Німеччині, а відтак і в інших країнах. Ф. писав романи, присвячені долям простих людей, доведених до відчаю безробіттям і злиднями. Письменник щиро і співчутливо зображає життя селян і ремісників, дрібних чиновників і робітників, змушених полишити свій фах. Мешканці міських нетрищ, про яких писав Ф., разом із автором не могли збагнути, як поєднуються масове зубожіння і перевиробництво, голод через брак роботи і безробіття через брак збуту. Героєм наступних творів Ф. стала т. зв. "маленька людина", позбавлена засобів до існування у власній країні і приречена на загибель. У романі *"Маленька людино, що ж далі?"* ("Kleiner Mann, was nun?", 1932) молоде подружжя — дрібний службовець, а потім безробітний Пінкесберґ та його вірна дружина, яку він лагідно називає Овечкою, рахують кожен пфеніґ, міркуючи над тим, як заплатити за помешкання і як позначиться на їхньому бюджеті народження дитини. Їм доводиться вирішувати ті самі проблеми, що постали перед багатьма пересічними німцями, приголомшеними інфляцією та безробіттям. Ф. виразно показує проблеми "маленької людини" і доводить своїм читачам, що злигодні простих людей переростають у трагедію нації.

У романі *"Хто хоч раз скуштував тюремного кандьору..."* ("Wer einmal aus dem Blechnapf frißt", 1934) Віллі Куфальт, звільнившись із ув'язнення, у притулку для колишніх злочинців приречений на такі ж знущання і приниження, як і в тюремній камері. Зацькований і зневірений, він ненавидить добропорядне буржуазне суспільство, яке штовхає його на злочинний шлях. У фіналі роману Куфальт, який став грабіжником, знову потрапляє за ґрати. Цю книгу Ф. заборонило геббельсівське міністерство пропаганди, проте письменник не залишив Німеччини. Він уважав, що влада гітлерівців у Німеччині не триватиме надто довго, і сподівався перечекати суворі часи. Ф. оселився у селі Карвіц поблизу Мекленбурґа, де доволі успішно зайнявся сільським господарством. У політичному житті третього рейху він участі не брав. Ф. занурився у сільський побут і писав романи, проблематику яких намагався обмежити родинним колом:

"І у нас була дитина" ("Wir hatten mal ein Kind", 1934), *"Людина прагне вгору"* ("Der Mann will hinauf", не закінчений). За часів панування нацистів письменник звернувся до нового для себе жанру — казки. Спочатку він просто розповідав казки доньці і сусідській малечі, потім почав записувати їх, хоча й зовсім не мав певності в тому, що йому дозволять опублікувати ці твори.

Казки Ф., відповідно до канонів цього жанру, навчають бути добрим, хоробрим і справедливим, віддано любити друзів і не боятися підступних ворогів. Автор раз по раз наполегливо повторює одну й ту ж ситуацію: ворог прикидається другом, пропонує мир і дружбу, а сам нишком робить підлоту. Звичайно, в умовному казковому царстві завжди були облудні перевертні, які прагнули обдурити наївних, довірливих простаків. Але те, що Ф. звернувся саме до цієї казкової традиції, пояснюється жорстоким характером епохи, від якої було неможливо сховатися навіть у далекому селі, знайшовши притулок у світі чарівної казки.

Не дивно, отже, що казки Ф. видаються страшнуватими. Дівчинка-сирітка потрапляє у полон до жорстокого Ганса Захланника. Але завдяки своєму терпінню і працьовитості вона звільнилася з темного підземелля. У казках Ф. сильних, страшних і жорстоких перемагає слабкий, зло завжди покаране, а справедливість неодмінно перемагає. Важливо тільки не втратити справжнього товариша, не простягнути руку дружби лукавому облудникові — саме над цим письменник спонукав замислитися своїх сучасників. Ф. писав казки для дітей на науку дорослим.

Найкраща дитяча казка Ф. — *"Фрідолін"* ("Friedolin"). Це маленький психологічний роман, бо казка написана з щирим теплом і глибоким розумінням поведінки та характеру волохатого героя. Вчинки зухвалого борсученяти Фрідоліна з людської точки зору варті осуду: він виганяє свою матір з її нори, бешкетує на кукурудзяному полі, безжально знищує всіляку живність. Але читач із хвилюванням стежить за сповненим небезпечних пригод життям маленького відлюдника. Ф. наділив його багатьма людськими рисами, змалював його потішною істотою, яка потребує захисту. Татусь Дітцен, тобто сам автор, щоранку лаштує на нього пастки, але в глибині душі тішиться, що Фрідолін у них не потрапив. Ім'я Фрідоліна, як і імена його родичів — Фрідріх, Фріда, Фрідеріна, походить від німецького слова Frieden, що означає "мир". Таким чином письменник у замаскованій формі висловив своє ставлення до войовничого брязкання зброєю, до мілітаристського режиму нацистів.

Напередодні Другої світової війни у Ф. настав період творчого піднесення, під час якого він створив великі багатопостатні романи з безліччю тісно пов'язаних сюжетних ліній: *"Вовк серед вовків"* ("Wolf unter den Wölfen", 1937) та *"Залізний Ґустав"* ("Der eiserne Gustav", 1938).

У першому романі Ф. розгортає перед очима читачів широку панорамну картину життя Німеччини після її поразки у Першій світовій війні. Герої роману — люмпени і ділки, що склали осердя нацистської партії. Скориставшись відчаєм обивательських мас, усілякі політичні авантюристи готують урядовий переворот. Всезагальна злочинність і апатія — той сприятливий ґрунт, на якому зростає нацизм. Окремі розділи роману *"Вовк серед вовків"* мають власні назви: "У Берліні все шкереберть", "Всі у гонитві, за всіма гонитва", "Заплутались у павутинні ночі" і т. д. Ці своєрідні підзаголовки передають атмосферу тотальної напруженості, відчаю й абсурду, які, зрештою, уможливлюють встановлення в країні гітлерівської диктатури. Ф. показує, що головною силою, яка забезпечила перемогу фюрера на виборах, були колишні фронтовики-реваншисти і розчаровані в усьому безробітні.

Ф., який на той час уже зумів довести чистоту свого арійського походження і вступив до "Імперської палати словесності", члени якої мали право публікуватися, отримав офіційне замовлення написати сценарій про останнього берлінського візника. Але замість сценарію письменник створив великий роман *"Залізний Ґустав"*. Історію родини Гакендалів Ф. включив у історичний контекст країни. Події роману охоплюють період з 1914 до 1928 р. Автору вдалося створити галерею яскравих національних характерів, і насамперед це стосується образу Ґустава Гакендаля. Колишній фельдфебель назавжди залишився вірнопідданим свого кайзера. Сповнений патріотичних почуттів, він віддає на потреби армії своїх породистих коней, пишається тим, що батьківщині необхідна його допомога. Але війна приносить візникові Ґуставу лише горе: він втратив усе своє майно; крім того, на фронті загинув його син Отто. Від решти дітей Ґустав не має втіхи: одні займаються політичними махінаціями, інші — неприхованим шахрайством. Міцна своїми традиціями німецька сім'я розпадається. У романі *"Залізний Ґустав"* Ф. подає опис багатьох конкретних подій та реальних деталей, що відтворюють повсякденне життя Німеччини в роки війни і після Версальського замирення.

Але яких би поневірянь не зазнавали сім'я і вітчизна, залізний Ґустав залишається незламним, зберігаючи відданість прусським патріотичним засадам, а тих, хто агітує за припинення війни,

вважає своїми особистими ворогами. У фіналі роману останній візник Ґустав Гакендаль на старій бричці здійснює тріумфальну мандрівку місцями кривавих боїв у Франції. Але спомини про колишні втрати лише зміцнюють бойовий дух старого.

Готуючи рукопис роману до першої публікації, на вимогу цензури авторові довелося пом'якшити деякі найдражливіші фрагменти твору. Роман *"Залізний Ґустав"* у 1962 р. перевидали в НДР, повністю відновивши первісний текст Ф.

Вершиною творчого шляху письменника став його останній роман *"Кожен помирає одинцем"* ("Jeder stirbt für sich allein", 1947), написаний упродовж чотирьох тижнів. Цей твір став одним із перших у німецькій літературі, у якому правдиво розказано про активний опір простих чесних людей нацистській політиці. У романі автор вкрай переконливо зсередини змальовує злидні і жах буденного існування в тилу нацистської держави з 1939 до 1943 р. Головні герої твору — робітник-червонодеревець Отто Кванґель і його дружина Анна, які наважилися самотужки боротися з режимом. Подружжя Кванґелів, після того як загинув на війні їхній син, вирішили розповісти своїм співвітчизникам правду про те, що приніс людям нацизм, наскільки небезпечним для кожного німця є потурання режимові. Кванґелі почали писати і розповсюджувати у Берліні антифашистські листівки-прокламації. За різними адресами вони надіслали 276 послань, але майже всі вони опинилися в гестапо, за винятком 18 листівок. Люди боялися дізнатися правду, а дізнавшись, квапилися отримати політичне алібі, здаючи небезпечні прокламації в поліцію. Проте Кванґелі однаково зуміли пробити невелику щілину в тоталітарній державі, вони показали своїм співвітчизникам шлях до правди. Понад два роки поліція шукала авторів листівок. Зрештою, Отто й Анну схопили, вони постають перед судом і безстрашно звинувачують своїх катів у страхітливих злочинах супроти власного народу.

Матеріал для свого роману *"Кожен помирає одинцем"* Ф. знайшов у архівах гестапо. Його роман став першим пам'ятником борцям антифашистського Опору.

Письменник радо вітав визволення країни від нацизму. Він охоче погодився виконувати обов'язки бургомістра міста Фельдберґ, хоча раніше завжди цурався політики. На запрошення Й. Бехера Ф. взяв участь у діяльності культурбунду, що об'єднав діячів літератури та мистецтва, налаштованих на подолання ганебної спадщини нацизму.

Тв.: Укр. пер. — Маленька людино, що ж далі? — К., 1960. *Рос. пер.* — Фридолин, нахальный барсучок, и другие истории. — Москва, 1987; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1990–1994.

Літ.: Кауфман Л.С. Социальные романы Г. Фаллады // Научн. доклады высш. школы. Филол. науки. — 1964. — № 2; Макарова Т.М. К проблеме традиций и новаторства в критич. реализме XX в.: Тема "маленького человека" в романах Г. Фаллады "Волк среди волков" и "Железный Густав" // Метод и мастерство. — Вологда, 1970. — Вып. 2; Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900–1945. — Москва, 1982; Сучков Б.Л. Ганс Фаллада // Сучков Б.Л. Лики времени. — Москва, 1976. — Т. 1.

В. Пронін



ФА́УЛЗ, Джон Роберт (Fowles, John Robert — 31.03.1926, Лі-Он-Сі, Ессекс — 5.11.2005, Лайм Реджіс) — англійський письменник.

Увійшов у літературу в 60-х рр., здобув визнання як один із найвидатніших прозаїків. Твори Ф. — романи, повісті, оповідання, есе — попри розмаїття тем і образів, багатство прийомів художнього зображення — об'єднані провідною для його творчості проблемою: формування самосвідомості як необхідної умови для досягнення свободи. Осягнення власної сутності сприяє орієнтації у світі і розкриттю можливостей особистості. Подолання відсталої, архаїчної, темної стихії, притаманної людині, відкриває можливості для прилучення до життя, краси, гуманності.

Ф. народився у містечку Лі-Он-Сі, що у графстві Ессекс. Навчався в елітній школі у Бедфорді, згодом служив у Королівському флоті у морській піхоті. Після Другої світової війни продовжив освіту у Нью-коледжі Оксфордського університету, де спеціалізувався в царині романогерманської філології. Викладав англійську мову та літературу у Франції, Греції, Англії й облишив педагогічну діяльність лише у 1963 р., коли успіх першого опублікованого роману *"Колекціонер"* ("The Collector") дозволив йому цілковито віддатися творчості. Тоді Ф. було вже майже сорок років, він мав ґрунтовний життєвий досвід, його погляди сформувалися, а політичні симпатії визначилися. Він був переконаним супротивником англійських консерваторів, йому були близькі погляди лейбористів (особливо їхнього "лівого" крила). Ф. називав себе "соціальним демократом", прибічником "англійського соціалізму", за відродження якого він і висловлювався, маючи на увазі (і в цьому його погляди збігалися з позицією Дж.Б. Шоу), що капіталізм неминуче виснажить, переживе себе, а система продуманих реформ може сприяти цьому процесові. Ф. підтримував рух "зелених", що ви-

ступають за збереження природного довкілля. У своїх естетичних принципах він орієнтувався на класичні традиції, високо цінував реалістичне мистецтво, вважав його зв'язок із життям непроминущою вартістю, хоча у власній літературній творчості аж ніяк не дотримується традиціоналістських кліше, органічно поєднуючи свою відданість класиці зі сміливими художніми експериментами.

Гуманізм є наріжним каменем світоглядних і творчих позицій письменника. Ф. вважав, що література повинна сприяти духовному вдосконаленню людини, бути серйозною і гуманною. Він надавав великого значення етичному компонентові у творчості. Критики й про самого Ф. пишуть як про письменника, який втілив у своїх творах етичні норми кращих зразків світової літератури. Працюючи в різних жанрах, Ф. найповніше виявив самобутність свого таланту як романіст. Романний жанр він цінував і як "можливість виразити свій погляд на життя", і як форму впливу на духовне та моральне життя суспільства.

Після *"Колекціонера"* у 60-х рр. побачили світ такі романи Ф.: *"Маг"* ("The Magus", 1965), *"Жінка французького лейтенанта"* ("The French Lieutenant's Woman", 1969). До цього ж періоду належить і книга *"Арістос"* ("The Aristos", 1964), у якій Ф. ділиться своїми думками та міркуваннями з проблем філософії, мистецтва, етики. Це своєрідний "автопортрет митця", який дозволяє читачеві познайомитися з широким колом питань, що хвилювали письменника. У цій книзі Ф. висловлює думку про те, що основою творчості повинна бути чітка філософська та естетична концепції. В оновленій редакції книга *"Арістос"* була перевидана у 1980 р. Протягом 70-х рр. Ф. видав романи *"Вежа з чорного дерева"* ("The Ebony Tower", 1974) та *"Деніел Мартін"* ("Daniel Martin", 1977), у 80-х рр. побачили світ *"Мантиса"* ("Mantissa", 1983) і *"Хробак"* ("A Maggot", 1986).

Серед багатьох шедеврів світової літератури Ф. з особливим пієтетом ставився до "Одіссеї" Гомера та "Бурі" В. Шекспіра. Про це він пише в есе *"Острови"*. "Одіссея", цей перший роман в історії людства, містить у собі вічні теми — подорожі теренами життя і мандри глибинами власного "я", тему пошуку і прагнення до пізнання довкілля. Шекспірівську "Бурю" Ф. сприймає як п'єсу про перемогу істинної культури над бездуховністю, шляхетності і порядності — над фальшивими цінностями. Глибокого сенсу набуває в цьому контексті образ "острова" і мотив "перебування на острові". В "Одіссеї" Ф. особливо вирізняє епізод з німфою Каліпсо, бранцем якої упродовж семи років залишається герой, потрапивши на острів Огігію. Тут, у гроті, обплетеному виноградною лозою, Каліпсо переховувала Одіссея від усього світу; тут, знаджений її чарами, він залишався протягом багатьох років, проте не забув своєї батьківщини і знову повернувся у світ життя, продовживши свою подорож до рідної Ітаки. Герої шекспірівської "Бурі" також опиняються на острові, де мудрий Просперо, вгамовуючи егоїстичні прагнення і в самому собі, і в інших, допомагає людям повернути душевну рівновагу, відчути красу природи. Ведучи мову про "Бурю", Ф. зазначав: "Справжнім островом у п'єсі є наша планета у безмежному океані Всесвіту".

Тема "острова", боротьби життя і смерті, розуму і мороку безумства, краси й утилітаризму розвивається вже у першому романі Ф. *"Колекціонер"* і так чи інакше продовжує звучати в наступних його творах. Нерозвинутість розуму і серця Фредеріка Клеґа, який зробив своєю бранкою прекрасну Міранду, стає причиною смерті дівчини. Клеґ, натура ординарна, спосіб життя котрого не має нічого спільного зі справжньою культурою і знаннями, за виграні гроші купує будинок, у підвалі якого утримує викрадену ним дівчину. Клеґ сподівається здобути прихильність Міранди, ладен виконувати будь-які її забаганки, але натомість відбирає у неї свободу і, сам того не бажаючи, мимоволі стає не лише тюремником, а й убивцею дівчини. У романі протистоять два світи, дві позиції, два типи мислення. Міранда — уособлення життя, натура творча, яскрава, глибоко мисляча і чутлива. Клеґ є її цілковитим антиподом, саме тому всі його старання нічого не варті. Його будинок — острів смерті, а Міранда прагне життя і світла. Вона сама випромінює світло, але Клеґ не здатний цього зрозуміти.

Два голоси звучать у романі: перша частина написана від імені Клеґа, друга — у формі щоденника Міранди. Події і факти — одні й ті самі, але висвітлені вони з різних точок зору. Що ж до авторської оцінки взаємин героїв, то у тексті роману її немає. Ф. зумисно обрав позицію спостерігача, залишаючи читачеві можливість самостійно визначитися у фантасмагорії жорстокості і жаху, якими сповнена буденна дійсність. У книзі *"Арістос"* Ф. пише: "Клеґ, викрадач, вчинив зло; але я прагнув показати, що це зло значною мірою, а може, й повністю, є наслідком кепської освіти, буденного середовища, сирітства — всього того, над чим він не владний. Коротко кажучи, я намагався довести фактичну невинність Більшості".

Пошуки істинної реальності стали провідною темою роману *"Маг"*. Його герой Ніколас Ерф, вихований у традиціях вікторіанської моралі, лицемірство якої є для нього осоружним, намагається звільнитися від нав'язаних йому уявлень і від будь-яких зобов'язань. Справжню

свободу він вбачає лише у задоволенні власних егоїстичних бажань, відтак без вагань розриває стосунки з коханими, нехтує щирістю почуттів Елісон Келлі. Спосіб життя і вчинки Ніколаса позначені симптомами тієї хвороби, що вразила багатьох молодих людей повоєнної генерації і виявилася у прагненні, забувши про все, втішатися принадами життя і думати лише про власне задоволення. Але й таке життя невдовзі набридло Ніколасові. Усе навколо остогидло, з'явилося бажання порвати з прозою дійсності. Після студентських років у Оксфорді Ніколас вирушає на грецький острів, де йому запропонували посаду вчителя. Його принаджує "нова земля" і "нова таїна", на зустріч із якою він сподівається. На екзотичному острові Ніколаса справді очікує чимало несподіванок. Проте все те незвичайне, фантастичне, а іноді й надприродне, що йому доводиться побачити і пережити, врешті перетворюється на облудну ілюзію. Зустріч із "магом" Морісом Кончісом, його "дива", підступи прекрасної Джулії, котра своїми чарами намагається полонити Ніколаса, — все це лише жалюгідний обман. Ніколас знаходить у собі сили, щоби покинути острів, усвідомивши марність пошуку істинних вартостей в ілюзорному світі, надзвичайно чужому і далекому від реальної дійсності. Розірвавши "магічні" пута облуди, він повертається у Лондон, відчуваючи готовність жити і діяти. Своєрідність стилістики *"Мага"* — у переплетенні реального з фантастичним, звичайного з надприродним.

"Жінка французького лейтенанта" написана у традиції вікторіанських романів XIX ст., але водночас ця традиція переосмислена в іронічному річищі з погляду письменника XX ст. Цей роман — свідчення щирої любові Ф. до культури вікторіанської епохи, захоплення її досягненнями, поваги до майстерності її класиків, і водночас це віртуозне оновлення її стилю, особливості якого Ф. надзвичайно тонко відчуває і передає.

Століття відокремлює час дії роману від часу його написання. Ф. точно називає дату початку подій, змальованих у творі, — "кінець березня 1867 року". Це перехідний період в історії Англії, коли відходили в минуле, ставали анахронізмом колишні уявлення про світ і людину, натомість нові світоглядні засади лише починали формуватися. За пеленою зовнішньої стабільності визрівали серйозні зміни. У романі це передано словами: "Вся вікторіанська епоха збилася з дороги". Духовний злам переживають і герої роману — Чарлз Смітсон і Сара Вудраф. Кожен із них прагне здобути свободу й осягнути свою справжню сутність. Чарлза пригнічує "задушлива добропорядність" його оточення й епохи. Сара прагне до незалежності. Доля, поєднавши їх на якусь мить, приховує в собі багато непередбачуваних ситуацій, як і характер головної героїні. Ф. не випадково пропонує у фіналі роману кілька варіантів можливого завершення сюжетних колізій. Проте головна подія у долі кожного з героїв відбулася — вони не змирилися із детермінованістю, утвердивши своє право на власний вибір. Становлення особистості відбулося.

У *"Жінці французького лейтенанта"* чимало літературних асоціацій, прямих і опосередкованих перегуків з романами Ч. Діккенса, Дж. Остен, Е. Троллопа, Т. Гарді, Дж. Еліот. Образ Сари близький до таких героїнь Гарді, як Юстасія Вей, Тесс Д'Ербервілль, Сью Брайдхед. У творі Ф. відтворена атмосфера вікторіанського роману, передані реалії побуту. Але *"Жінка французького лейтенанта"* — це, звичайно, не історичний роман. У ньому немає опису історичних подій, діють лише вигадані персонажі, розповідь пронизана іронією. Твір Ф. взагалі значною мірою порушує вимоги жанру; *"Жінка французького лейтенанта"* — це радше переосмислення роману. Ф. надає свободу своїм героям, залишаючи їм право вибору, так само він чинить і з читачем, залишаючи йому можливість самому "дописати" роман. На переконання Ф., письменник не може, та й не повинен дотримуватися заздалегідь складеного плану.

До питання про роман як жанрову форму Ф. звертається у *"Хробакові"*. Цей твір написаний в дусі романів Д. Дефо, його події відбуваються у XVIII ст., а точніше — у 1736 р. Автор перелічує події, які відбувалися у той час (страти, пожежі), включає в текст виписи із тодішніх журналів, королівські укази, переказує популярні кулінарні рецепти тієї епохи, детально змальовує вбрання та звичаї. В основі сюжету — розповідь про подорож рідним краєм, яку здійснює молодий аристократ Бартолом'ю. Відтворюється колорит епохи, а стиль оповіді та мова персонажів стилізовані "під XVIII століття". У тексті доволі часто трапляються розмірковування про потенціал романної форми, яка приховує найнесподіваніші можливості і щоразу може породити щось нове — так само, як "меґґот" (у перекладі з англійської це слово означає "личинка") щоразу являє на світ щось непередбачуване.

Проблемі співвідношення мистецтва і дійсності присвячена *"Вежа з чорного дерева"*. У цьому романі також обговорюється питання про своєрідність науки й мистецтва та їхньої функції (розділ "Мистецтво і наука"): "Мистецтво, бодай навіть найпростіше, є відображенням істин, надто складних, аби бути висловленими наукою". Те спільне, що споріднює вчених і митців, полягає у прагненні до істини, але якщо світ науки — це світ розуму і логіки, то у світі мистецтва їхнє панування неможливе. Мистец-

тво пов'язане з людською душею і не надається для аналізу за допомогою наукових методів. Мистецтво завжди залишиться найдосконалішим способом людського спілкування.

У романі розвивається думка про невіддільність мистецтва і життя. Ф. протиставляє образи двох художників, двох типів особистості — абстракціоніста Девіда Вільямса і Генрі Бреслі, органічно пов'язаного з природою, життям, наділеного свіжістю і повнотою сприйняття реальності. Дводенний "діловий візит" Бреслі у світ Вільямса стає для нього школою самопізнання. Зустрічаються художники різних поколінь і різної світоглядної орієнтації. Відвідавши садибу Бреслі, який живе серед лісів і полів, спілкуючись із природою, Вільямс починає відчувати, як цей світ захоплює його, вабить красою, зачаровує своєю урочою таїною. Оглядаючи роботи Бреслі, спілкуючись із ним, він уперше розуміє, що гонитва за модою призвела до втрати істинних вартостей. Абстракції підмінили життя, а сам Вільямс, як свідчить подальший розвиток подій, назавжди став їхнім бранцем. Він не може почати нового життя, відмовляється від Діани. Час зробив свою справу. Вільямс не може зробити правильний вибір, для нього важливішим є спокій добре відомого і звичного. Яскраві барви прекрасного і вільного світу Бреслі не для нього. Він приречений на існування у вежі з чорного дерева.

Жанр нового роману Ф. *"Хробак"* означити досить важко. Сам письменник назвав його "фантазією" або "імпровізацією". Пейзажі середньовічної Англії, детективний сюжет з елементами містики і фантастики, хитромудрі інтриги і таємничі події слугують письменникові лише фоном для глибокого психологічного дослідження, в якому він розкриває теми, що характерні для його творчості: відносність пізнання й істини, межі людської свободи, історичні корені сучасної цивілізації. Вервиця дивних подій, що трапилися одного травневого дня 1736 р. у глухому закутні Західної Англії (зникнення молодика із багатої сім'ї, його мертвий слуга неподалік від місця гаданого злочину тощо), не піддається раціональному витлумаченню. Версії очевидців, на зміні яких вибудовується роман, підкреслено абсурдні: будь-яке індивідуальне сприйняття до невпізнання створює дійсність. Ф. мимохідь підводить читача до думки, що у *"Хробакові"* зображений візит "літаючої тарілки", але це виявляється лише фантазією.

У 1997 р. вийшов збірник статей Ф. *"Кротячі нори"*, у якому спостережливий читач може прослідкувати еволюцію поглядів письменника на літературну творчість, на те, як література співвідноситься із життям і дійсністю. Письменник розмірковує про проблеми еволюції, про втрату людиною своїх первісних "коренів" (проблема Дому), про стан утрати як всезагальний стан людства, про своє несприйняття постіндустріального суспільства, віртуальної реальності й інформаційних технологій, про хаотичність і роль випадку в історії і, врешті, про свої політичні переконання і підтримку руху "зелених".

Ф. не обмежувався лише романною формою — він чудово перекладав із французької, писав кіносценарії, літературно-критичні статті. При цьому він був дуже замкнутою людиною і жив усамітнено у власному будинку на морському березі в Лайм Реджіс. У 1988 р. Ф. переніс інсульт, а через два роки став удівцем. В останній час письменник важко хворів. Помер 5 листопада 2005 р. у віці 79 років.

Творчість Ф. — одна з найяскравіших сторінок у літературі сучасної Англії. У творах письменника порушуються важливі проблеми, провідною з яких, либонь, слід уважати проблему співвідношення мистецтва і життя. Ф. трактує мистецтво як спосіб сприйняття й інтерпретації життя, він вважає, що справжні твори мистецтва можуть бути створені лише вільним і чесним художником. Такими є і твори самого Ф.

Українською мовою деякі твори Ф. переклали Д. Стельмах, С. Вакуленко та ін.

Тв.: Укр. пер. — Вежа з чорного дерева. — К., 1986; Арістос // Філос. соціол. думка. — 1993. — № 1; Мантиса // Всесвіт. — 1999. — № 1–2; Хмара // Всесвіт. — 2001. — № 3–4. *Рос. пер.* — Башня из черного дерева // Ин. л.-ра. — 1979. — № 5; Подруга франц. лейтенанта. — Ленинград, 1985; Дэниэл Мартин // Ин. л.-ра. — 1989. — № 10–12; Коллекционер. — Москва, 1991; Волхв // Ин. л.-ра. — 1993. — № 7; Мантисса. — Москва, 2001; Коллекционер. — С.-Петербург, 2003.

Літ.: Бочкарева Н.С. Искусство и художник в романе "Коллекционер" и повести "Башня из черного дерева" Дж. Фаулза // Проблемы метода и поэтики в зар. л.-ре XIX–XX веков. — Пермь, 1997; Бушманова Н. Дерево и чайки в открытом окне: [Беседа с Дж. Фаулзом] // Вопр. л.-ры. — 1994. — № 1; Гениева Е.Ю. Нетипичные и типичные англ. романы // Ин. л.-ра. — 1979. — № 8; Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона [О романе Джона Фаулза "Подруга франц. лейтенанта"] // Фаулз Д. Подруга франц. лейтенанта. — Москва, 1990; Жлуктенко Н.Ю. Проблемы гуманизма в прозе Джона Фаулза. // Лит. Англии. XX век. — К., 1987; Зюзина Е. В. К проблеме взаимодействия лит. и живописи в худ. системе романа Дж. Фаулза "Маг" // Вопр. взаимовлияния лит. Зап. Европы и Америки. — Н. Новгород, 1998; Кавкова О. Істинність магічного простору мистецтва: [За романом Дж. Фаулза "Маг"] // Всесвіт. — 2002. — № 11–12; Киченко О. Міфол. простір постмодерн. роману: "Маг" Джона Фаулза у контексті традицій // Всесвіт. — 2003. — № 5–6; Кіндзерська Ю. Концепція існування в романі Дж. Фавлза "Колекціонер" // Мандрівець. — 2002. — № 2; Павличко С. Джон Фаулз. Життя як магічний театр // Павличко С. Зар. л.-ра. Дослідження та крит. статті. — К., 2001; Пестерев В.А. Синтез драматич.

микроформ в повествовательной макроформе романа Дж. Фаулза // Вестн. Волоград. гос. ун-та. Сер. 2. Филология. — 1999. — Вып. 4; Саруханян А. П. Джон Фаулз // Англ. л.-ра. 1945–1980. — Москва, 1987; Сачик О. Мистецтво гри: Проза Дж. Фаулза // СіЧ. — 1997. — № 8; Сачик О. Творча гра та ігрова творчість: Про роман "Мантиса" Дж. Фаулза // Всесвіт. — 1999. — № 1.

Н. Михальська

ФЕДР (Phaedrus — бл. 15 р. до н.е. — бл. 70) — латинський байкар.

Відомості про його життя вельми суперечливі, здебільшого розповіді про Ф. грунтуються на матеріалі його ж таки творів. Зокрема, Ф. повідомляє, що походить з македонської Пієрії, легендарної батьківщини муз, своїми земляками він вважає легендарних співців Орфея і Ліна (у сиву давнину Македонія вважалася частиною Фракії, як свідчить Страбон). Але як у змісті байок, так і в мові Ф. не відчувається жодних натяків на його грецьке походження. Тому чимало дослідників дійшли висновку, що Ф., вочевидь, покинув Македонію ще в ранньому дитинстві. Ймовірно, він потрапив у рабство під час воєнних дій, адже римські легіони постійно курсували вздовж фракійського кордону. Як би там не було, але Ф. повідомляє, що був рабом у Августа, який згодом відпустив його на волю. У Римі фракійський бранець здобув латинську освіту. Після того як Ф. створив дві книги своїх байок, йому почав дозоляти такий собі Сеян, котрий навіть домігся для поета покарання. Ф. не повідомляє подробиць про свої поневіряння, проте нарікає на біль і страждання. У 31 р. Сеян упав у неласку, а Ф. створив третю книгу байок і, врахувавши свій попередній гіркий досвід, присвятив її якомусь Євтихові, звертаючись до нього з проханням про заступництво. Подальші книги Ф. також матимуть покровителів: четверта книга присвячена Партикулонові, п'ята — Філетові. Певних відомостей про цих людей не збереглося. Вважається, що вони, як і Ф., були вільновідпущениками, але, мабуть, у житті їм таланило більше, ніж байкареві. Відомо також, що Ф. дожив до глибокої старості, і тема старощів набула відображення у його творах.

Ф. усвідомлює тісний зв'язок з езопівською традицією: часто згадує ім'я Езопа і навіть робить його дійовою особою десяти своїх байок. Утім, дослідники відзначають поступову еволюцію у його ставленні до Езопа. Якщо спочатку Ф. усвідомлює себе лише поетичним інтерпретатором Езопових байок, то вже в другій книзі оголошує про намір позмагатися зі славетним грецьким попередником. Відчувається, що у Ф. визріває передчуття перемоги у цьому змаганні. Так, у п'ятій книзі він уже не вагаючись каже про свою незалежність від Езопа і про власний внесок у розвиток байки. М. Гаспаров зробив підрахунки на доказ твердження Ф.: із 116 байок Ф. приблизно третина (36 байок) мають паралелі з Езопом. Однак показовим є їхній розподіл: у першій книзі Ф. із 31 байки езопівське коріння мають 17; у другій книзі з 8 байок — дві; у третій книзі з 19 байок — одна; у четвертій книзі з 22 байок — 11; у п'ятій з 10 байок — жодної. Цей аналіз свідчить про те, що з плином часу Ф. і справді дедалі менше залежав від зразків езопівської творчості. Певний вплив на Ф. справив також і Горацій. Це виявилося в орієнтації Ф. на автобіографічні оповісті Горація, на горацiанську оповідну легкість, а також у культивуванні окремих мотивів, запозиченні слів і словосполучень, характерних для творчості Горація.

Прикметно, що у Ф. менше байок про тварин і більше байок про людей, відтак у його творах не так виразно помітні риси баєчного жанру. Прикметним явищем є також особлива увага Ф. до моралі байки. Він ставиться до неї як до найважливішої частини твору, яка іноді навіть починає витісняти власне фабульний компонент: опис дії зводиться до мінімуму, мораль же, навпаки, розширюється, захоплюючи жвавістю і пристрасністю викладу. Нерідко автор вкладає її в уста одного з персонажів байки. А іноді сентенційні висловлювання виголошують історичні чи псевдоісторичні особи (Езоп, Сократ та ін.). У деяких творах Ф. розповідної частини майже немає, і байка перетворюється на простий монолог, присвячений морально-етичній проблематиці. І водночас цей монолог нагадує античну діатрибу, жанр, що розвинувся із сократівської бесіди, поєднуючи, таким чином, безпосереднє звернення до слухача та обмін з ним уявними репліками. Прийоми діатриби у своїх сатирах талановито використав Горацій, тож Ф., мабуть, засвоїв їх саме завдяки творчості Горація. Врешті, він створив жанр байки, яка, по суті, є своєрідною моралістичною діатрибою.

Розвиваючи моралістичний аспект байки, Ф. досягнув значного багатства ідейного змісту своїх творів. Байки Ф. відтворюють недосконалість світу. Найчастіше він підкреслює жорстокість і насильство, що панують навколо (*"Вовк і ягня"*, *"Жаби проти сонця"* й ін.). Ф. неприязно ставиться до можновладців та багачів, які зловживають своєю могутністю, привласнюють плоди чужої праці (*"Бджоли і трутні перед судом оси"*, *"Вовк і журавель"* та ін.). Багато байок Ф. мають виразне історичне забарвлення і є, по суті, сатирою на режим і дійсність імператорського Риму. Ф. відверто співчуває пригнобленим рабам.

Проте, співчуваючи важкому рабському становищу, Ф. застерігає рабів від повстання проти існуючого устрою. Він радше сповідує сми-

ренність і намагання пристосуватися до свого становища, докоряючи рабовласникам і закликаючи їх отямитися, усвідомити можливу помсту пригноблених (*"Півень і коти-носії"*, *"Лисиця і журавель"* та ін.). Ф. симпатизує не лише рабам, а й усьому простому людові. Він показує, що бідні, безправні люди чи не найбільше страждають від політичних конфліктів, запеклої боротьби за владу.

У деяких байках можна вловити натяк на конкретні історичні події. Приміром, байка *"Жаби, що просять собі царя"* пов'язана зі зміною правління Августа і Тіберія, байка *"Жаби проти сонця"* спрямована проти можливого шлюбу Сеяна з удовою Друза, брата Тіберія. У багатьох байках вгадуються події автобіографічного значення, а також принципова оцінка власного суспільного становища, у тому числі й розуміння творчих заслуг. Так, у байці *"Старий пес, кабан і мисливець"* Ф. уподібнює себе в старості до мисливського пса, втомленого доблесно прожитим життям. У байці *"Півень і перлина"* байкар нарікає на брак гідного товариства і належного розуміння його творчості. У байці *"Стариця й амфора"* висловлює надію на нові здобутки, незважаючи на похилий вік. А прихильність до жанру байки Ф. пояснює своїм соціальним становищем, а також небезпеками сучасності, яка змушує поета вдаватися до іносказання:

Тепер же розповім я про походження
Байок дотепних. Рабське упослідження,
Яке не сміло мовити без остраху,
У байочках свої жалі засвідчило,
Сховавшись за умовністю і жартами.
А я ще далі протоптав цю стежечку,
Примножив хистом цю печальну спадщину,
Згадавши у байках і власні злигодні.

(Переказ Г. Безкоровайного)

В епоху Ф. майже всі грецькі жанри були засвоєні римською літературою, тільки байка залишалася осторонь. Відтак Ф. заповзявся створити римський еквівалент грецької байки. Передусім, намагаючись додати жанрові піднесеності, Ф. відмовився від прозового викладу і звернувся до поезії, узявши за основу ямбічний триметр, розмір доволі гнучкий, придатний для будь-якого матеріалу. У стилі своєї байки Ф. зберіг прагнення до стислості, лаконізму, він уникає зайвої деталізації та підкресленої поетизації, прагне бути влучним і точним. Дбаючи про мораль байки, значно розширивши та збагативши її, Ф. був змушений подбати і про розширення кола баєчних сюжетів. Чимало історій він створив самостійно, деякі запозичив із попередньої традиції. Збірки Ф. вирізнялися строкатістю, різноманітністю сюжетів, проте їх об'єднувала спільність моралістичних настанов, єдність авторської особистої інтонації. Ф. прагне виконувати роль філософського проповідника, народного наставника. Найближчим для нього є стоїчний ідеал: стоїчне розуміння долі, висока оцінка свободи, незалежності, здатності до самообмеження і т.д. Досягнення Ф. у жанрі байки створили йому репутацію творця байки як самостійного літературного жанру. До Ф. байка існувала переважно в таких формах: як фрагмент, що виконує роль аргумента, у складі твору іншого жанру, або ж як навчальний матеріал для риторичних вправ. Аналізуючи цю ситуацію, Гаспаров писав: "У першому випадку байки зазнавали художньої обробки, але не мали жанрової самостійності; у другому випадку вони мали жанрову самостійність, але обходилися без художньої обробки. У творчості Ф. і Бабрія ці два аспекти збіглися: була створена антична літературна байка".

Щойно згаданий Бабрій був найближчим послідовником Ф. Можливо, він прийшов у літературу ще за життя Ф. Бабрій, у свою чергу, звернувся до обробки багатьох федрівських сюжетів, вдосконаливши художній аспект байки. При цьому, на відміну від Ф., він зосередив свою увагу на розповідному компоненті байки, посиливши таким робом її розважальне звучання. Від Ф., через Бабрія, почався розвиток байки аж до Ґ.Е. Лессінга, Ж. де Лафонтена, І. Крилова, Л. Глібова і т. д.

В Україні до сюжетів Федрових байок почали звертатися із середини XVIII ст. (Г. Сковорода), у XIX ст. їх переказували Л. Боровиковський, Є. Гребінка, Л. Глібов та ін. Численні сюжети Ф. використав І. Франко. Перше повне україномовне видання байок Ф. вийшло друком у 1986 р. у перекладі В. Литвинова.

Тв.: Укр. пер. — Байки. — К., 1986; Давня римська поезія в укр. перекладах і переспівах: Хрестоматія. — Львів, 2000. *Рос. пер.* — Федр и Бабрий. Басни. — Москва, 1962.

Літ.: Вишнёвская Н.А. Греческие слова в баснях Федра // Вопр. ант. л.-ры и классич. филологии. — Москва, 1966; Гаспаров М. Л. Ант. лит. басня. (Федр и Бабрий). — Москва, 1971; Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тахо-Годи А.А. и др. Ант. л.-ра. — Москва, 1973.

М. Нікола



ФЕЙХТВА́НҐЕР, Ліон (Feuchtwanger, Lion — 7.07. 1884, Мюнхен — 21.12.1958, Лос-Анджелес) — німецький письменник.

Народився в ортодоксальній єврейській сім'ї, син фабриканта, небіж філософа Макса Шеллера. Вивчав гер-

маністику, філософію й антропологію у Берліні та Мюнхені, опанував латину санскрит, давньогрецьку, давньоєврейську, англійську та французьку мови. Доктор філософії з 1907 р. Театральний критик, драматург, співпрацював з Б. Брехтом. У 1933 р. Ф. позбавили німецького громадянства, нацисти спалювали його книги. Письменник емігрував у Францію. У 1937 р. відвідав СРСР. Після окупації Франції гітлерівцями Ф. був заарештований, проте у вересні 1940 р. йому разом із дружиною Мартою пощастило втекти і пішки подолати Піренеї. З Іспанії за фальшивими паспортами вони потрапили у Португалію, звідки на грецькому пароплаві прибули у Нью-Йорк. Будучи досить заможним, Ф. збудував справжній замок в одній із мальовничих місцин Каліфорнії, на узбережжі океану, де й провів решту життя.

Приблизно до 1927 р. Ф. у Німеччині вважали драматургом. І хоча як драматург він не був ані першовідкривачем, ані революціонером, проте пошуки підходу до вирішення проблеми історизму Ф. розпочав саме в жанрі драми. Уже в драматургії 10—20-х рр. у його творчості виразно виявилися дві визначальні настанови: на соціальний аналіз і на історизм відтворення дійсності. Відтак можна з певністю говорити про те, що драми Ф. підготували ґрунт для його історичних романів.

В історії німецької літератури місце Ф. визначається передусім його романами на історичну і сучасну тематику. Головна проблематика творчості письменника — альтернатива дії та філософського споглядання.

Ф. здебільшого сприймав себе як людину "золотої середини". В одному з інтерв'ю московській "Літературній газеті" 1937 р. письменник так охарактеризував себе: "Зазвичай, коли мене запитували, до якої національної групи мене як митця слід зараховувати, відповідав: я німець — за мовою, інтернаціоналіст — за переконаннями, єврей — за почуттям. А гармонійно зрівноважити почуття і переконання іноді доволі важко". Захищаючи гуманістичні традиції давньої єврейської культури, Ф. сприйняв класичні традиції німецького гуманізму.

Першими творами Ф. на історичну тему стали романи *"Потворна герцогиня"* ("Die häßliche Herzogin", 1923) і *"Єврей Зюс"* ("Jude Züß", 1925). На історичному тлі в них трактувалися проблеми, актуальні для сучасності.

Маргарита Тірольська, героїня *"Потворної герцогині"*, котра жила у XIV ст., не змогла втілити у життя свої прогресивні реформи. У фіналі роману вона змушена відмовитися від активної діяльності і змиритися з пасивною формою буття, позаяк народ не підтримав її, не захотів розпізнати за зовнішньою потворністю героїні її надзвичайного розуму і добрих намірів. Суспільство не терпить появи неординарної особистості у своєму середовищі. Історичну минувшину Ф. виразно проектував на сучасну дійсність. Це надавало романові виняткової актуальності і злободенності, а сам твір набував надзвичайного характеру у ставленні до варварства і сліпоти німців, котрі жили у 20-х рр.

Цю проблематику письменник поглибив і розвинув у наступному романі *"Єврей Зюс"*. Дія цього твору відбувається на початку XVIII ст. Герой роману Йосиф Зюс — теж реальна історична постать. Будучи неординарною, розумною і спритною людиною, Зюс за допомогою низки інтриг, на які він був неабиякий мастак, зумів сягнути вершин влади, ставши міністром фінансів в уряді герцога Карла-Александра, володаря одного з карликових німецьких князівств тієї пори. У фіналі роману єврей Зюс зазнає краху, його інтриги викриті, а сам він, перебуваючи у в'язниці напередодні страти, із колишнього життєлюба й енергійного державного діяча перетворився на байдужу, спокійну і мудру людину, яка знає, що все в цьому світі "тлін, порохно і марнота марнот". Відмовившись брати участь у марнотній боротьбі й інтригах, єврей Зюс знаходить душевну гармонію у пасивній смиренності. Наприкінці роману Ф. перетворює сцену похорону Зюса одновірцями на своєрідну проповідь єдності євреїв шляхом їхнього навернення до іудаїстської релігії.

В історичних романах Ф. періоду 20-х рр., попри неабиякі художні чесноти, все ж таки не бракує й доволі вразливих моментів. Сили світла і мороку перебувають тут у певній трагічній рівновазі, замість соціальної боротьби письменник відтворює психологічні поєдинки, відчувається також авторська переконаність у безпорадності гуманіста перед жорстокістю життя, виразно проявляється іудаїстська ідея відмови від соціальної дії на користь неупередженого споглядання. Крім того, ця концепція є сутнісно близькою до мудрості Сходу, вивченням якої активно займався сам письменник. Проте саме історичні романи 20-х рр., у яких яскраво виявився соціологічний підхід автора до історії, підготували і забезпечили злет критичного реалізму в художніх творах на сучасну тематику, написаних Ф. у 30-х рр. Йдеться тут, зокрема, про роман *"Успіх"* ("Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz", 1930), що став першою частиною трилогії *"Почекальня"* ("Der Wartesaal"), до якої увійшли ще два твори — *"Родина Оппенгеймів"* ("Die Geschwister Oppenheim", 1933) та *"Вигнання"* ("Exil", 1940).

У романі *"Успіх. Три роки однієї провінції"* Ф. звертається до історії свого часу. При цьому історія Веймарської республіки показана пись-

менником так, наче після її встановлення минуло сто або й більше років. З реальною історією збігається не все, проте Ф. точно передає атмосферу життя мюнхенського суспільства після Першої світової війни, показує стан місцевої юстиції та політики. Загалом, як уважав Г. Гессе, роман *"Успіх"* став "звинуваченням, критикою часу, почасти навіть полемічною карикатурою".

Ф. не лише звинувачував і критикував, а й висвітлив ті засади духовної настанови на спротив фашизму, які були конче необхідними кожній порядній особистості як у загальнолюдському, так і в політичному планах. У системі образів роману це передусім люди із середовища мистецької інтелігенції, які ладні радше загинути фізично, ніж духовно скоритися перед ідеологічними догмами фашизму. Серед них мистецтвознавець Мартін Крюгер, художники Анна Елізабет Гайзер, Ландгольцер, письменник Жак Тюверлен та ін. Але не тільки вони. Ф. переконаний, що фашизм ніколи не спроможеться остаточно знищити в душах сучасників загальнолюдські моральні вартості, що формувалися упродовж тисячоліть. Порядність і почуття справедливості залишаються вічними законами життя для багатьох представників найрізноманітніших соціальних прошарків німецького народу. Це й адвокат Гайєр, і підприємець Гессройтер, і кохана Жака Тюверлена — Йоганна Крейн, і навіть тимчасовий міністр юстиції реакційного режиму Баварії Антон фон Мессершмідт.

Цікаво поданий у романі образ комуніста Прекля. Він працює інженером на одному з автомобільних заводів. Це справжній і надзвичайно активний ворог буржуазії. Прекль — фанатик комуністичної ідеї, він безжальний у ставленні до всіх, хто думає інакше, ніж він. Відчувається, що Ф. негативно ставиться до тих, для кого сенсом життя стає політика, адже письменник добре знає, що політика і моральність, здебільшого, залишаються навзаєм несумісними сферами суспільного буття. Ф. вважає, що так само несумісними є гуманізм, людяність і однобокість комуністичних ідей. Автор дає читачеві зрозуміти, що Прекля спонукають стати на захист незаконно звинуваченого Мартіна Крюгера не так загальнолюдські закони справедливості, як далекі від моралі політичні інтереси. Такого "утилітаризму" письменник схвалювати не міг.

Уже перебуваючи в еміграції, Ф. написав другий роман з трилогії *"Почекальня"* — *"Родина Оппенгеймів"*, згодом названий ним *"Родиною Опперманів"*. У цьому творі показана історія єврейської буржуазної родини, що вірить у силу гуманістичних традицій. Остання частина трилогії — роман *"Вигнання"* — змальовує життя героя, для якого вже не існує альтернативи — споглядання чи активна дія. Вся суть питання для письменника та його героя полягає тільки в тому, як діяти. Зрештою, герой роману утверджується у вірі в самого себе та свої творчі сили.

Проблема вибору шляху, визнання письменником необхідності відмовитися від самітництва заради єднання з власним народом визначають провідну тему трилогії Ф. про іудейського історика Йосифа Флавія: *"Іудейська війна"* ("Der jüdische Krieg", 1932), *"Сини"* ("Die Söhne", 1935), *"Настане день"* ("Der Tag wird kommen", 1942). У цих творах письменник досліджує досвід історії з її законами одвічної боротьби.

У пізній творчості Ф. переважає історичний роман. Але кожен його твір про минувшину лише підтверджує припущення, що письменник використовував історичний матеріал для створення ефекту "відчуження" з метою вирішення сучасних проблем. Ф. вдається до жанру історичного роману для оприлюднення філософських роздумів про свою епоху: *"Лже-Нерон"* ("Der falsche Nero", 1936), *"Лисиці у винограднику"* ("Die Füchse in der Weintraube", 1947), *"Мудрість дивака, або Смерть і преображення Жана Жака Руссо"* ("Narrenweisheit, oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau", 1952). Усі ці романи свідчать про те, наскільки актуальними у будь-яку епоху можуть бути художні твори на історичну тематику.

У 1937 р. Ф. відвідав СРСР. Свої враження від цієї поїздки письменник виклав у публіцистичній книзі *"Москва 1937"*, яка, либонь, є найзагадковішим твором Ф. Справді, читаючи цей опус, у багатьох може виникнути враження, що *"Москва 1937"* є свідченням певної недолугості витонченого письменницького розуму. Важко повірити у те, що всесвітньо відомий автор гуманістичних творів, будучи свідком трагічних процесів, які відбувалися 1937 р. в СРСР, добровільно дозволив функціонерам сталінської пропаганди обдурити себе. Т. Манн у своєму щоденнику подав про цю книгу Ф. доволі точний відгук: "Дивно все ж таки це читати".

Справді, дивно було читати висновки розумного письменника про райське життя людей в СРСР. Але, мабуть, причина такої поверховості суджень Ф. пов'язана не так із намаганням ідеалізувати сталінський режим, як із розумінням того, що противагою "коричневій чумі" нацизму може стати лише грізна сила. Мабуть, що на той час такою силою письменник вважав СРСР...

Українською мовою деякі твори Ф. переклали М. Овруцька, О. Синиченко, Ю. Бедзик та ін.

Тв.: Укр. пер. — Гойя, або Тяжкий шлях пізнання. — К., 1957; Успіх. — К., 1981; Дім Дездемони: Урив.

з кн. // Всесвіт. — 1984. — № 6. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 12 т. — Москва, 1963–1968.

Літ.: Затонський Д. Сім постатей нім. л.-ри. Романіст Леон Фейхтвангер // Вікно в світ. — 1999. — № 2; Нартов К.М. Лион Фейхтвангер — писатель-антифашист: (К 100-летию со дня рождения). — Москва, 1984; Рачинская Н.Н. Лион Фейхтвангер. — Москва, 1965; Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч.: В 3 т. — Москва, 1985. — Т. 2.

Є. Стеквашов

ФЕОКРІТ (бл. 315 — бл. 250 рр. до н. е.) — давньогрецький поет.

Ф. народився у Сіракузах, про його життя ми майже нічого не знаємо. Жив на острові Косі, де познайомився з відомими тоді поетами Леонідом, Філетом та Асклепіадом, вплив котрих пізніше позначився на його поезії. Потім переїхав в Александрію, був близький до Птолемея II Філадельфа.

В александрійську лірику Ф. увійшов як засновник і найвидатніший представник буколічної (із гр. "буколос" — пастух корів, волопас), пастушої поезії, або еклоги (у римській поезії — пасторалі). Розвиток буколічної поезії породив специфічний жанр ідилії. Ідилію розуміли як невелику поему (до сотні рядків) зі специфічним змістом, у якій зображується затишна екзотична природа, головними героями стають переважно наївні, мирні — найчастіше — закохані пастухи та пастушки.

Ф. написав чимало творів, але до нашого часу збереглася лише збірка із 30 ідилій і 26 епіграм, в останні часи знайдено ще кілька фрагментів. Ідилії різноманітні за своїм змістом, тому їх поділяють на буколічні, похвальні, епілії, невеликі пастуші сценки — міми.

Головними героями Ф., окрім міфологічних персонажів, є представники різних, зазвичай середніх і нижчих, верств населення — рибалки, домогосподарки, старі кумасі, пастухи, женці. Тобто його ліричні герої — це маленькі люди, кинуті напризволяще безжальною державною машиною. Де їм знайти тихий притулок і розраду? І Ф. запрошує їх на вмиротворююче лоно природи, від якої вони давно вже відірвані. Найбільшу його прихильність завойовують пастухи, які стають для поета символом гармонійного єднання людини та природного світу. Ф. ідеалізує пастухів, ніколи не згадуючи про їхню нелегку працю. Вони зображуються безтурботними й безжурними, їхні улюблені заняття — це неспішна дружня розмова, мрії про кохання і пісні. Показовою є пісня пастуха з ідилії *"Тирсіс"* про нещасну долю закоханого Дафніса:

Музи, пастушу почніть, знов, любії,
пісню пастушу!
Тирсіс я, з Етни-гори, і це —
втішная Тирсіса пісня.
Де ж ви були, коли Дафніс конав,
де були ви, о німфи?..
Першим прибути Гермес поспішив з гори:
"Дафнісе! — мовив, —
Хто так тебе виснажа, так, хороший мій,
мучить коханням?"
Всі вівчарі, козарі поприходили, чередники всі.
Всі про лихую причину питалися.
Був і Пріап там...
Мовив так: "Гинеш чому це ти, Дафнісе?
Дівчина ж біга
Скрізь по криницях усіх,
по гаях тебе темних шукає,
Бігає... Ах, бідолашний коханцю,
ти розуму збувся.
Був ти воловий пастух — на козиного
враз перевівся".
Музи, пастушу почніть, знову, любії,
пісню пастушу!

(Тут і далі пер. Ф. Самоненка)

Твори Ф. досить реалістичні, хоча цей реалізм інколи грубуватий, оспівувані ним герої мають прозаїчні та маловитончені почуття, про що свідчить і їхня звичайна розмовна, інколи лайлива мова. Найскладнішим характером серед них вирізняється молода жінка з ідилії *"Чарівниця"*. Зраджена коханим, вона різними засобами, навіть удаючись до ворожби та чаклунства, даремно намагається повернути його. У цій героїні поет розкриває велику гаму найсуперечливіших почуттів.

Значне місце в ідиліях Ф. належить окремим невеликим, але барвистим замальовкам природи. Сумирна тиша полів, теплі сонячні промені, що падають на галявини чи луки, жебоніння струмка в лісі, спокійний берег моря відразу надають ідилії заспокійливої тональності. Поет завжди згадує якісь дрібні деталі природи — траву, навколишню рослинність, повзаючих комах, пташок у небі, різні природні кольори, звуки та запахи, намагаючись огорнути читача приємними спогадами, нагадати йому про втрачений рай і закликати повернутися до нього. У віршах Ф. наводяться десятки назв квітів, дерев, рослин, птахів, звірів, комах тощо. Ось уривок з ідилії *"Фалісії"*:

Густо ряснії кивали нам чолами —
з верхніх просторів —
Осокори та в'язина, а близько
священна волога
З захисту Німф, — із печери, —
дзюркочучи, струменем бігла.
Чорні від сонця цикади у затінку,
поміж галуззям,
З дзиготом дбали про працю,
десь кумкала жабка зелена,
Здалеку чути: в ожині, в гущавині...
Дзвінко співали

Жайворон в небі й коноплик, журилася
горлиця ніжна.
Бджоли навколо джерел метушилися
жовто-червоні,
Пахло жнивами усюди й невбогими,
осінню пахло.
Яблук та груш і до наших до ніг саме
й просто під боки
З дерева сила котилась силенна...
Низько додолу
Віття саме і звисало, обтяжене сливами дуже...

Проте часом у цю тишу та незайманий світ природи вривається бурхливе життя міста, відгомін соціальних незгод і потрясінь. В окремих ідиліях Ф., навіть прославляючи імператора, пише про минущість його багатств, протиставляючи їм невмирущі моральні цінності пастуха.

Стиль мініатюр поета досить складний. Він зображує життя наївно і водночас витончено-манірно, інколи з відтінком легкої іронії. Ф. властиве надмірне захоплення деталями, що ними сам поет милується. До наших днів дійшла коротка епічна поема *"Кіклоп"*, у якій Поліфем закохується в німфу Галатею. Майстерність Ф. полягає в тому, що він примушує цього наївного, неосвіченого та смішного і брутального велетня перетворитися під впливом кохання на зворушливо-ніжного і доброзичливого кавалера. До того ж, змінюється сама мова героя. Не можна стримати посмішки, коли він починає говорити придворною галантною мовою сучасників поета з її примхливими метафорами та пишними зворотами. Подібне жалісно-доброзичливе зображення кіклопа робить його образ надзвичайно зворушливим, сучасним і зрозумілим. Не кажучи вже про те, що образ його цілком дегероїзується і нічим не нагадує того страшного велета-людожера, з яким зустрічався Одіссей.

Ф. тонко використовував найрізноманітніші літературні прийоми. Легкий невимушений діалог, у якому чітко вимальовувалися характери героїв, змінюється ліричною піснею культового, драматичного, агоністичного чи жартівливого змісту, описи краєвиду — зображенням внутрішнього стану героя тощо. Своєрідність поетичної манери Ф. полягає у відсутності загалом поширених в античній ліриці й епосі епітетів, серед описів природи переважають лише мирні і тихі картини.

Послідовниками Ф. в грецькій літературі називають поетів II ст. до н. е. Моска із Сицилії та Біона з міста Смірни, але нам відома лише незначна частина їхньої спадщини.

Українською мовою твори Ф. перекладали А. Цісик, Ф. Самоненко, А. Содомора.

***Тв.:** Укр. пер.* — Ідилія // Ін. філологія. — 1978. — Вип. 49; [Вірші] // Золоте руно. — К., 1985. *Рос. пер.* — Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы. — Москва, 1958.

Літ.: Грабарь-Пассек М.Е. Буколическая поэзия эллинист. эпохи // Феокрит Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы. — Москва, 1958.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ФЕТ, Афанасій Афанасійович (Фет, Афанасий Афанасьевич; автонім: Шеншин, Афанасій Афанасійович — 29.10.1820, с. Новосьолки побл. м. Мценська Орловської губернії — 3.12. 1892, Москва) — російський поет.

Ф. походить із дворянської родини. Його батько, багатий і родовитий орловський поміщик Афанасій Шеншин, таємно привіз із Німеччини колишню дружину дармштадського чиновника Шарлотту. Офіційне одруження Шеншина з нею відбулося вже після народження сина Афанасія. Через багато років церква дізналася про позашлюбне народження хлопчика, і вже в 15-літньому віці його офіційно визнали не російським дворянином Шеншиним, а сином німецького чиновника Фета. Разом із прізвищем майбутній поет втратив не тільки дворянський титул і право на спадщину, а й національність. З 1834 р. Ф. вчився у приватному навчальному пансіоні Крюмера у м. Верро, що неподалік теперішнього Тарту (Естонія). У 1837 р. за рішенням батька покинув пансіон і поїхав у Москву.

Упродовж 1838—1844 рр. навчався у Московському університеті, спочатку на юридичному, а згодом перевівся на факультет словесності. За час навчання познайомився з поетами А. Григор'євим, Я. Полонським, С. Соловйовим, з якими його об'єднувала не лише міцна дружба, а й спільність естетичних поглядів. Після закінчення університету у 1845 р. Ф. був прийнятий унтерофіцером в кірасирський (кавалерійський) полк, розквартирований у Херсонській губернії. У 1848 р. Ф. познайомився з дочкою відставного полковника Марією Лазич. Молоді люди закохалися, але на заваді їхньому щастю стали матеріальні негаразди: батько Марії, збіднілий багатодітний поміщик не міг дати дочці посагу. Через декілька місяців Ф. розірвав стосунки з Марією Лазич. Невдовзі вона загинула під час пожежі, при цьому знайомі дівчини і сам Ф. схилялися до думки, що це було самогубство. Ця подія спричинила важку психологічну травму у душі поета. У 1853 р. Ф. перейшов у гвардійський лейбуланський полк, розквартирований неподалік Петербурга, завдяки чому зміг часто бувати у столиці, зустрічатися з провідними письменниками. У тому самому році він познайомився

з І. Тургенєвим, а в 1855 р. — із Л. Толстим (впродовж 1858–1884 рр. Ф. активно листувався з ним; зберігся 171 лист Толстого і 139 листів Ф.) У 1856 р. Ф. здійснив поїздку за кордон (Рим, Неаполь, Генуя, Париж), зустрічався у Парижі з Тургенєвим, познайомився з Поліною Віардо. Наступного року Ф. одружився з М. Боткіною, донькою багатого торгівця чаєм, що суттєво поліпшило матеріальний стан Ф. У 1858 р. в чині полковника Ф. вийшов у відставку з наміром оселитися у Москві. Зблизився з гуртком "Сучасник" ("Современник") — М. Некрасовим, Тургенєвим, Григоровичем й ін. Вірші поет деякий час публікував у "Сучаснику", але невдовзі через непорозуміння з колом його ідеологів Ф. розірвав стосунки з журналом. У 1860 р. Ф. купив маєток у Мценському повіті і підпорядкував свою діяльність домашнім і господарським справам. У подальші роки Ф. придбав ще два маєтки (1877 р. — в Курській губернії, с. Воробйовка; 1880 р. — у Москві). З 1867 до 1877 р. Ф. працював мировим суддею. Останні роки життя поет присвятив інтенсивній літературній діяльності. Помер він від серцевого нападу, спричиненого невдалою спробою самогубства.

В історію російської поезії Ф. увійшов як один із найавторитетніших представників т. зв. "чистого мистецтва". Предтеча російських символістів, у своїй ліриці Ф. відобразив почуття та переживання людини XIX ст., змалював чудові картини природи, створив вишукані зразки ліричної мініатюри, у яких вірш гранично наближений до музики. Перші поетичні спроби Ф. припадають на кінець 30-х рр. У 1840 р. вийшла друком перша його збірка поезій *"Ліричний пантеон"* ("Лирический пантеон"). Більшість віршів книги мала наслідувальний характер, а в жанровому аспекті домінують романтична балада та твори, близькі за темою та манерою до античних. Уже тоді Ф. став відомим у колі читачів та критиків. Упродовж 1841–1845 рр. він опублікував у журналах "Москвитянин" та "Вітчизняні записки" ("Отечественные записки") понад 85 віршів, серед яких тепер вже хрестоматійний *"Я прийшов до тебе..."* — вірш, що порушує тему кохання, якій акомпанує тема весняного відродження природи. На другу пол. 40-х рр. припадає спад творчої діяльності Ф. За цей час він написав лише близько двох десятків поезій і переклав тринадцять од Горація.

Особливе місце в поетичному спадку Ф. посідає цикл віршів, присвячений коханню до Марії Лазич. Образ дівчини в ореолі чистого почуття і мученицької смерті на довгі роки полонив творчу уяву Ф. і до останніх днів його життя був джерелом натхненних рядків, сповнених каяття, ніжності і кохання. У цикл входять вірші, написані упродовж 36 років: *"У довгі ночі..."* (1851), *"Незабутній образ"* (1856), *"В урочий день, коли душею прагну..."* (1857), *"Старі листи"* (1859), *"Не уникай; я не молю..."*, *"Прости — і все забудь..."*, *"Не дорікай, що я хвилююсь..."* та ін.

У 1850 р. з'явилася поетична збірка *"Вірші А. Фета"* ("Стихотворения А. Фета"), куди ввійшло 182 вірші. У збірці повною мірою відобразилася художня своєрідність поезії Ф., визначилося коло тем, мотивів, образів його лірики. Росія виступає у збірці як головний поетичний образ, що особливо виокремлюється на тлі класичних форм античної антології. Тоді ж був опублікований і один із найвідоміших віршів Ф., що став програмним для представників "чистої поезії" *"Шепіт... Ніжний звук зітхання..."* ("Шёпот, робкое дыханье..."). Сюжет твору — любовне побачення в саду, яке відбувається в таємничій атмосфері сутінків. Увесь вірш — це шерег називних речень за відсутності будь-якого дієслова. Увесь цей самобутній набір художніх засобів спрямований на те, щоби підкреслити "музику кохання":

Шепіт... Ніжний звук зітхання...
Солов'їний спів...
Срібна гра і колихання
Сонних ручаїв...

Ночі блиск... Тремтіння тіней...
Тіні без кінця...
Ненастанні, дивні зміни
Милого лиця...

У хмаринках — пурпур рози.
Відблиск янтаря...
І цілунків пал, і сльози,
І зоря, зоря!

(*"Шепіт... Ніжний звук..."*,
пер. М. Рильського)

На 1856 р. припадає поява збірки віршів Ф., виданої за редакцією Тургенєва, що була високо поцінована критикою. Один із критиків навіть зауважив, що віршами Ф. можна випробовувати, наскільки тонко у поціновувачів поезії розвинені естетичні смаки. Переважне коло поетичних тем Ф. — зазвичай, те, що означують "вічними" темами: природа, краса, кохання, мистецтво. Прикметною ознакою поезії Ф. є також пафос життєрадісності. Це основний настрій, що пронизує її. Ф. був неперевершеним майстром пейзажу. Він чудово відтворював фарби і звуки, красу природи. У його ліриці присутні картини усіх пір року та доби: весна, літо, осінь, зима, ранок, вечір, полудень, ніч. Але найхарактерніші для нього — картини весни та ранку. Пейзаж у Ф. здебільшого слугує вираженням щирості почуттів та емоційних станів поета. Ф.

детальніше і конкретніше змальовує природу, ніж це робили його попередники. Л. Толстой говорив, що вірші Ф. про природу навчили його розуміти її.

Інша важлива тема поезії Ф. — кохання. Його інтимна лірика позбавлена відтінку трагічності. Кохання розкриває людині сенс життя і красу природи. Композиція віршів Ф. має один центр — одну думку, один настрій. Вірш Ф. фокусує усі враження, почуття, думки і цим підсилює зображення і вираження. Спосіб поетичного вираження у Ф. характеризується стислістю, небагатослівністю, об'єктивованістю почуттів і переживань, що слугують основним предметом його віршів.

Двотомна збірка віршів Ф. 1863 р., підготовлена у видавництві К. Солдатенкова, була зустрінута читачами і критикою з прохолодою, що змусило поета надовго замовчати. Поновлення активної творчої діяльності Ф. припало на початок 80-х рр. У цей час він перекладав працю А. Шопенгауера "Світ як воля і уявлення", яка значно вплинула і на світогляд самого Ф.

Повернувшись до поетичної творчості, Ф. видав 4 збірки віршів під спільною назвою *"Вечірні вогні"* ("Вечерние огни"; 1883, 1884, 1887, 1890). Перший випуск *"Вечірніх вогнів"* був поділений на розділи: *"Елегії і думи"*, *"Море"*, *"Сніги"*, *"Весна"*, *"Мелодії"*, *"Різні вірші"*, *"Послання"*, *"Переклади"*. У збірці низькій дійсності та життєвій боротьбі поет протиставляє не мистецтво, як у ранній творчості, а розум, пізнання. Саме вони, на думку Ф., здатні вивищити людину над натовпом, дати їй внутрішню свободу. Цілий ряд віршів збірки присвячений М. Лазич. Збірка Ф., за словами одного з критиків, стала вранішньою зорею творчості О. Блока, який назвав поета "великим учителем" і зауважував, що описати його "означало б бажати вичерпати невичерпне". Того самого року Ф. видав віршований переклад усіх творів Горація. Остання праця Ф. — два томи мемуарів *"Мої спогади"* ("Мои воспоминания", 1890). Третій том, *"Ранні роки мого життя"* ("Ранние годы моей жизни"), був виданий посмертно — в 1893 році.

Українською мовою поезію Ф. перекладали М. Рильський, Г. Кочур, Р. Лубківський, С. Бурлаков та ін.

Тв.: Рос. мовою — ПСС. — Ленинград, 1959; Вечерние огни. — Москва, 1971; Стихотворения. — Москва, 1979; Проза. — Москва, 2001; Собр. соч. и писем. Стихотв. и поэмы 1839–1863. — С.-Петербург, 2002.

Літ.: Анализ одного стихотворения. — Ленинград, 1985; Благой Д.Д. Мир как красота // Фет А.А. Вечерние огни. — Москва, 1981; Бухштаб Б. А.А.Фет. Очерк жизни и творчества. — Москва, 1990; Время и судьбы русских писателей. — Москва, 1981; Воспоминания: В 3 т. — Москва, 1992; Захаркин А.Ф. Русские поэты второй половины XIX века. — Москва, 1975; Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. — Барнаул–Москва, 1991; Лотман Л. М. А. А.Фет // История русской поэзии в 2-х т. — Ленинград, 1969. — Т. 2; Маймин Е. А. Афанасий Афанасьевич Фет. — Москва, 1989; Озеров Л. А. А. Фет. О мастерстве поэта. — Москва, 1970; Шеншина В. А.А. Фет-Шеншин. Поэтич. миросозерцание. — Москва, 2003.

В. Назарець



ФІЛДІНҐ, Генрі (Fielding, Henry — 22.04.1707, Шарпгем-Парк, побл. Ґластонбері, Сомерсетшир — 8.10. 1754, Лісабон) — англійський письменник.

Народився у сім'ї лейтенанта, який, зрештою, дослужився до генерал-лейтенанта. Мати Ф., котра походила із давнього дворянського роду, померла, коли майбутньому письменникові виповнилося 11 років. Батько одружився вдруге, а Генрі, найстарший з-поміж дванадцяти дітей, став вихованцем Ітонського коледжу, де вельми добре навчався і потоваришував з відомим політичним діячем бароном Літлтоном, який, до того ж, був другом А. Поупа і С. Джонсона. Будучи доволі легковажним молодиком і плекаючи наміри поліпшити своє матеріальне становище вигідним одруженням, Ф., утім, заробляв собі на прожиток компонуванням п'єс. Його тітка, відома письменниця Мері Монтеґю, котра впровадила в Англії щеплення від віспи, заохочувала і підтримувала творчість Ф., і його першу п'єсу *"Кохання у кількох масках"* ("Love in Several Masques") тепло сприйняла публіка у Друрі-Лейн.

У 1728 р. Ф. став студентом Лейденського університету, вивчав літературу, поглиблював свої знання класичної словесності. Через півтора року повернувся у Лондон і продовжував займатися драматургією.

З 1729 до 1737 р. Ф. написав 25 сатиричних п'єс і фарсів, включаючи дві сценічні постановки Мольєра. У 1730 р. три п'єси Ф. були поставлені у Друрі-Лейн: *"Авторський фарс"*, *"Насильство на насильство"* — гостра сатира на судочинство — та найкращий драматичний твір письменника *"Том Там"* ("Tom Thumb: a Tragedy"), що згодом побачив світ окремим виданням (щоправда, у зміненому варіанті і під назвою *"Трагедія трагедій, або Життя і смерть Тома Тама Великого"*). Ілюстрував драму відомий англійський художник В. Хоґарт, з яким Ф. згодом поєднала щира дружба. У 1734 р. Ф. опублікував сатиричну п'єсу *"Дон Кіхот в Англії"* ("Don Quixote in England"). Упродовж деякого часу

письменник навіть був директором акторської трупи, але невдовзі вона припинила існування. Того ж таки року Ф. одружився з Шарлоттою Кредок, з якою був дуже щасливим і яка стала прототипом героїнь його творів — Софії Вестерн у *"Томі Джонсі"* та Амелії в однойменному романі. Провадячи дозвільне світське життя і розтринькавши материнську спадщину, Ф. продовжував писати для театру. У 1736 р. він захопився організацією нового театру, для якого написав сатиричну комедію *"Паскен"* ("Pasquin"), спрямовану проти політичних і релігійних чварів. А його *"Історичний календар 1736 року"* ("The Historical Register for the Year 1736") сповнений нищівної сатири на уряд Волпола, проте акт про цензуру, підтриманий парламентом і ухвалений у 1737 р., поклав край драматургічній кар'єрі Ф.

Відтак Ф. став адвокатом і журналістом. У 1739–1740 рр. писав для сатиричного антиякобінського журналу "Чемпіон". Але невдовзі занедужав, страждаючи від гострих нападів подагри. У 1740 р. вийшов роман С. Річардсона "Памела", який одразу ж здобув неймовірну популярність. Ф. негайно відгукнувся на цей своєрідний "бестселер", написавши пародійний твір *"Апологія життя місіс Шамели Ендрюс"* ("Shamela"). Здоров'я письменника ставало дедалі гіршим, він уже не міг займатися юриспруденцією. У 1742 р. Ф. опублікував роман *"Пригоди Джозефа Ендрюса і його друга містера Абрагама Адамса"* ("The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams"). Наступного року Гаррік, давній друг Ф., поставив його п'єсу *"Весілля"*, тоді ж таки письменник опублікував три томи вибраних творів, до яких увійшли *"Подорож із цього світу в інший"* та гостра сатира *"Життя і смерть Джонатана Вайлда Великого"*.

У 1744 р. померла кохана дружина письменника, потім — старша дочка, а він залишився із двома дітьми. Ф. дуже болісно переживав цю втрату і майже нічого не писав, за винятком окремих статей та передмови до роману своєї сестри Сари Філдінґ "Девід Сімпл". Проте згодом життя письменника знову увійшло у звичне річище, він став постійним кореспондентом двох часописів — "Щирий патріот" і "Якобінський журнал", у 1746 р. почав писати роман *"Історія Тома Джонса, знайди"* ("The History of Tom Jones, a Foundling"), а 1747 р. шокував своїх знайомих, одружившись із служницею своєї сестри, Мері Деніел, яка на той час була вже на третьому місяці вагітності. Від цього шлюбу було двоє синів і дочка. Його друг Літлтон допоміг Ф. отримати посаду мирового судді у Вестмінстері. Свої службові обов'язки письменник виконував дуже ретельно і точно, активно боровся проти корупції і несправедливості закону про оподаткування.

У 1749 р. побачив світ *"Том Джонс"*. Публіка захоплено зустріла нову книгу Ф., а от літературні кола: Річардсон, Т.Дж. Смоллет, д-р Джонсон на інші відомі діячі виступили з критичними зауваженнями на адресу Ф. Того ж року письменник став мировим суддею також і від Мідлсексу, був обраний головою щоквартальних сесій парламенту. Разом зі своїм зведеним братом, суддею сером Джоном Філдінґом, Ф. боровся за скасування закону про публічну страту на шибениці, написав багато есе та памфлетів на захист чесності і порядності представників закону і правосуддя. У 1751 р. він опублікував роман *"Амелія"*, величезний комерційний успіх якого не надавався до жодного порівняння з усіма попередніми творами. Проте до художньої творчості Ф. більше не повертався. На той час головною справою його життя стала журналістика. У 1753 р. він писав для "Ковент-Гарденського журналу", а наступного року опублікував вельми ґрунтовний проект закону про бідних. Але найбільше його непокоїли питання боротьби з кримінальними бандами, які тероризували мешканців Лондона. Здоров'я Ф. у цей період знову погіршало, не допомогла й рекреаційна поїздка у Бат. 1754 р. у товаристві дружини і однієї з доньок Ф. вирушив у Лісабон. В опублікованому посмертно *"Щоденнику подорожі до Лісабона"* (1755) письменник оприлюднив свої враження від мандрівки у Португалію. Ф. встиг підготувати цей щоденник до друку, але у жовтні 1754 р. помер, так і не здійснивши своїх видавничих намірів.

Ф. вважається засновником англійського сучасного роману. Сам він означав цей жанр як "комічний епос у прозі". Відмовившись від епістолярної прози Річардсона, Ф. проторував свій оригінальний шлях, створивши дивовижно яскраві життєві характери. Називаючи свої романи наслідуванням М. де Сервантеса, він розкриває багатий внутрішній світ своїх персонажів, зображає динаміку розвитку характеру, змальовуючи звичаї та колорит епохи. Ф. називав свої романи історіями. Вже в самому визначенні підкреслювалися еволюція, розвиток, зміна, процес становлення характерів героїв, різних за своїми природними схильностями, проте здебільшого не надто прямодушних, відвертих та щирих. У цих творах немає вдаваності і надуманості, лицемірства і показної красивості.

Перший роман Ф. *"Джозеф Ендрюс"* своїми ситуаціями й оцінками нагадує сатиру на "Памелу". Ф. критично поставився до роману Річардсона, вирішив, що Памела повинна мати брата, доброчесного Джозефа, котрий успішно

захищає свою гідність від невтомного зазіхання леді Бубі — так само, як його сестра відкидає нахабне залицяння її небожа, містера В. Проте зовнішні аналогії і задум автора є доволі оманливими, особливо, якщо врахувати, що Ф. захопився романною формою після вдалої театральної кар'єри і вельми успішної риторичної практики, яку він здобув, обіймаючи посаду мирового судді у Вестмінстері. Ф. вдало поєднував свою юридичну діяльність із літературою. При цьому, однаково серйозно ставлячись як до офіційної посади, так і до письменницької слави, Ф. активно боровся за поліпшення моральної атмосфери, що панувала у XVIII ст. І його романи були чудовою ілюстрацією духу, характеру, сумління епохи. Ф. багато зробив як суддя для запобігання злочинності в Лондоні. У передмові до *"Джозефа Ендрюса"* він писав, що вповні здає собі справу з того, що комічний епос у прозі повинен суттєво відрізнятися від комедії і від трагедії. Ф. прагнув створити твір з багатьма подіями і значною кількістю різноманітних характерів. Письменник і справді створив новий тип роману, що відрізнявся від романтичного "роменс", від фантастичних подій і шляхетних рицарів-героїв. Замість піднесеного — комічне, гідне іронічного і навіть сатиричного зображення. Але характери письменник запозичив із реального життя. Головним досягненням Ф. у романі був образ пастора Адамса, чимось схожого на Дон Кіхота, наївного, забудькуватого, трохи марнославного і педантичного адепта віри у природну доброчесність людини. Написаний як наслідування безсмертного твору Сервантеса, *"Джозеф Ендрюс"* був сучасним романом для своєї епохи, у якому за зовні знайомими деталями роману авантюри виразно проступала полеміка з романтичною белетристикою загалом. Утім, переказати зміст роману Ф. неможливо, але це й не так важливо, адже головне у *"Джозефі Ендрюсі"* — це характери.

"Історія Джонатана Вайлда Великого" ("The Life of Jonathan Wilde The Great", 1743) — чудова сатира на супермена XVIII ст. Вайлд — злочинець, змальований із дрібкою захоплення його величчю, у якій, утім, немає нічого доброго, людяного. Моральні принципи для Вайлда не існують. Його огидні вчинки навіть стосовно колишнього шкільного друга, торговця Хартфрі — поза всякою критикою. Розбій, грабунок, обман — однозначна характеристика сфери його діяльності, але ницість Вайлда за своєю суттю — результат лицемірства, яке він понад усі чесноти цінує в людях і насамперед у собі. Сам же Ф. ненавидів цю огидну рису чи не найбільше. Вайлд — професійний злодій і злочинець, він очолює зграю крадіїв, з великою вигодою перепродує награбоване. Але, попри численні паскудства цієї людини, письменник показує також розмах і відвагу Вайлда — незалежно від того, чи оточений він злодіями та повіями, а чи намагається вдавати джентльмена. І хоча Вайлд упродовж тривалого часу спритно уникає викриття, проте врешті опиняється поза законом. Наприкінці твору автор показує свого героя в очікуванні справедливого покарання, яке той приймає з такою самою епатажною бравадою, з якою і жив. Прототипом Вайлда був реальний злочинець, який сидів у Нью-ґейтській в'язниці, а в 1725 р. був страчений на шибениці. У романі Ф. шахрайство Вайлда Великого миналося йому так само легко, як і велике політичне шахрайство, у якому сам Ф. завжди звинувачував Роберта Волпола, тогочасного прем'єр-міністра.

"Історія Тома Джонса, знайди" належить до найяскравіших творів Ф. і є одним із небагатьох в англійській літературі романів, що вирізняються неабиякою майстерністю побудови. Читача вражають динаміка розгортання сюжету, роль кожної окремої деталі, вміння автора вчасно подати діалоги, спинивши опис чи розповідь. Театральна кар'єра Ф. позначилася на архітектоніці цього роману. Велика кількість персонажів, сюжетних ліній та точних характеристик, економне застосування виражальних засобів зробили цей твір класичним зразком розповідної романної форми. У строкате і сповнене пригод життя героя вплітається сила-силенна образів, змальованих однаково переконливо, повно, вірно і виразно: брутальний і гоноровий сквайр Вестерн, доброчесний і легковірний Олверті, підступний Блайфіл, великодушний, щирий і добрий Том Джонс створюють відчуття драматичної дії, що розгортається перед нашими очима захопливо, просто і жваво. Життя Тома Джонса минає у постійній боротьбі між чесністю та нечестивими спокусами, причому щоразу гору бере то одна, то інша частина його натури. Це цілком природно для Тома як звичайної і аж ніяк не героїчної людини. Відлуння "Дон Кіхота" виразно відчувається й у цьому романі Ф. Зокрема, Патрідж, шкільний учитель, котрий згодом став цирульником, — це своєрідний Санчо Панса. Майстерність Ф. у творенні характерів високо оцінили його співвітчизники С.Т. Колрідж і В. Теккерей.

"Амелія" ("Amelia", 1851) з погляду художньої вартості нібито дещо поступається перед названими вище творами Ф., проте це роман зовсім іншого типу. Тут немає панорамного зображення дії та великої кількості персонажів. Навіть місце дії обмежене Лондоном. Це родинний роман, у якому надзвичайно майстерно змальовано психологію особистості, що перебуває

під тягарем прикрих обставин. Капітан Брут приречений на поразку через свою легковажність і схильність до азартних ігор. Він легко захоплюється і так само легко впадає у відчай, страждаючи від мук сумління. У цьому романі Ф. залишається чудовим художником-графіком у стилі свого друга Хоґарта, його жанрового живопису. "Разом із Хоґартом він подав нам цікаву картину звичаїв своєї епохи", — писав про письменника В. Теккерей.

Вплив Ф. на літературу наступних століть важко переоцінити. Техніка його романів у багатьох відношеннях залишається неперевершеною, характери — взірцем психологічної переконливості і правдивості. Дж. Мередіт і Ч. Діккенс, В. Скотт і Дж. Остін, Т. Л. Пікок і В. Теккерей — ось далеко не повний перелік видатних письменників, які віддали данину шани і щирого захоплення творчістю Ф.

Тв.: Укр. пер. — Історія Тома Джонса, знайди // Тема. — 2001. — № 3. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 2 т. — Москва, 1954; Комедии. — Москва, 1954; История жизни покойного Джонатана Уайлда Великого. — Москва, 1958; История Тома Джонса, найденыша: В 2 т. — Москва, 1960; Амелия. — Москва, 1996.

Літ.: Елистратова А. Фильдинг. — Москва, 1954; Елистратова А.А. Англ. роман эпохи Просвещения. — Москва, 1966; Левидова И.М. Генри Филдинг: Биобибл. указ. к 250-летию со дня рождения. — Москва, 1957; Роджерс П. Генри Фильдинг: Биография. — Москва, 1984; Соколянский М.Г. Творчество Генри Филдинга: Книга очерков. — К., 1975; Alter R. Fielding and the Nature of the Novel. — Cambridge (Mas.), 1968; Ducrocq J. Le théâtre de Filding. — Lille, 1973; Harrison B. Henry Fielding Tom Jones: The Novelist as Moral Philosopher. — London, 1975; Hatfield G.W. Henry Fielding and the Language of Irony. — Chicago—London, 1968; Henry Fielding: The Critical Heritage. — London—New York, 1969; Irwin M. Henry Fielding: The Tentative Realist. — London, 1967; Macallister H. Fielding. — New York, 1971; Wright A. Henry Fielding: Mask and Feast. — London, 1965.

Н. Соловйова



ФІРДОУСІ́, Абулькасим (бл. 940, Тус — 1020 чи 1030, там само) — перський поет.

Ф. народився у м. Тус (історична область Хорасан у Східній Персії), там само і помер. У шедеврі поета — об'ємній епічній поемі *"Шах-наме"* (букв. *"Книга царів"*) згадується про його звільнення від податків, про матеріальну скруту, майже голод, яких він зазнав у старості. Придворним поетом Ф. ніколи не був: його прізвища немає поміж одописців, він і сам не вважав себе панегіристом. У зрілому віці взявся закінчити епопею Дакікі, а фактично майже по-новому створив її. Над поемою Ф. працював від двадцяти до тридцяти п'яти років. Наводяться різні дати її закінчення — від 994 до 1010 р. Коли поема була закінчена, вона через кризу Саманідської держави не могла зацікавити когось із державців. Через багато років був створений новий варіант поеми із присвятою державцю Газни — Махмуду: поет, очевидно, хотів обнародувати свою працю й, окрім того, потребував грошей.

Згідно із однією з легенд, у якій ідеться про конфлікт поета і державця, Махмуд надіслав замість обіцяного золота срібло. Ображений автор роздав ці гроші першим зустрічним. Побоюючись гніву султана, Ф. утік із Газни і написав сатиру на Махмуда. На заході Ірану він нібито написав поему на сюжет коранічної повісті *"Юсуф і Заліха"*, у якій покаявся в оспівуванні "язичників". До цього часу і Махмуд уже усвідомив свою провину перед поетом. Він відіслав Ф. дорогі подарунки, але було вже надто пізно: поет помер. Його поховали як єретика-шиїта не на мусульманському кладовищі, а на його землі.

"Шах-наме" — велика за обсягом епопея. Її можна поділити на три частини: міфологічну, героїчну й історичну. Хоча сам автор описує п'ятдесят царювань (звідси й назва праці — *"Книга царів"*), проте *"Шах-наме"* не версифікаційна династійна історія, а епічний синтез, єдиний у своєму роді, дивовижний у плані поєднання універсальності та внутрішньої цільності; це зібрання величезної кількості міфологічних переказів та історичних легенд, любовних поем і віршованих літописів, ліричних роздумів і повчань.

Можна виокремити чотири кульмінаційні пункти у розгортанні сюжетів у *"Шах-наме"*. У міфологічній частині — це епізод повстання коваля Кави; у героїчній — трагедія Сіявуша; у проміжному епізоді — опис утопічної країни брахманів, куди проник Іскандар; в історичній частині — повстання Маздака.

У міфологічній частині показано, як поступово зростає влада людини над девами (дівами) і досягає апогею за владарювання мудрого Джамшида. Проте Джамшид загордився, протиставив себе всій людській спільноті, уявив, що він — центр Всесвіту. Слугування людей Добру Джамшид захотів замінити слугуванням йому, і тут негайно настала відплата. Цар-дракон Заххак знищив його і на тисячу років установив свою владу. Але й під владою Заххака шляхетні люди роблять добро. До таких належать благочестивий Арманак і прозірливий Карманак, котрі щоразу зберігали життя одному із двох юнаків, яких жертвували царю-дракону. Вельможна

верхівка пристосувалася до Заххака. Справжня відсіч царю-дракону готується у середовищі простолюду, очолюваному ковалем Кавою. Сцена зіткнення коваля з царем за драматичністю — один із найяскравіших у *"Шах-наме"* епізодів. Саме Кава-коваль посадив на трон благочестивого Фарідуна. Уся історія царів Ірану, змальована у *"Шах-наме"*, починається із цього повстання.

У героїчній частині, цій справжній Рустаміаді, ми бачимо, як через те, що брати Тур і Салм підступно вбили Іраджа, розпочинається безперервна кривава битва між нащадками Іраджа і Тура, іранцями і туранцями. Нащадок Іраджа Манучехр відімщає туранцям. Афрасіаб нападає на Іран і знищує його жителів. За справедливу справу своєї вітчизни вступає у боротьбу улюблений народом іранський богатир Рустам. У розпал кровопролитних сутичок з'являється іранський царевич Сіявуш, носій військової честі і шляхетності, людської чистоти. Поет провів його через випробування вогнем, і щасливий кінець додав ще більше блиску образові Сіявуша.

Сіявуш виступає як борець за мирне життя на землі. Він будує міста Сіявушгірд і Гангдіж, його не хвилює особиста доля, але він передчуває, що якщо його вб'ють, то знову спалахне війна між Іраном і Тураном. Передчуття Сіявуша справдилося: він загинув за повелінням Афрасіаба. Рустам мстить за вбитого Сіявуша, і знову розпочинається війна Ірану і Турану. Якщо війни Турану й Ірану до Сіявуша були з обох сторін лише помстою за вбитих царевичів, то в кривавих боях Ірану і Турану після смерті Сіявуша можна вже побачити боротьбу іранських богатирів за встановлення на землі миру. У цьому справжня велич образу Сіявуша і всієї *"Шах-наме"*.

У легенді про Іскандара кульмінаційний момент — зустріч Іскандара з брахманами. Саме ця легенда лягла в основу чудової соціальної утопії про царство справедливості на землі, про країну всезагальної рівності і праці у поемі "Іскандар-наме" Нізамі. Ця оповідь наводиться у *"Шах-наме"* безпосередньо перед історичною частиною. Далі справедливість чи несправедливість царів Ф. оцінює мовби під кутом зору саме цієї соціальної утопії: чи піклується цар про благополуччя своїх співвітчизників, про їхні щастя і добробут, а чи він захланний, жадібний і себелюбний.

Кульмінаційний пункт історичної частини — повстання Маздака, яке найорганічніше пов'язане з цією утопією. Описуючи повстання Маздака, поет показує, що народ бореться за своє щастя і рівність, а не просто мріє про утопічне царство бідних брахманів у далеких горах. Повстання під керівництвом Маздака (поч. VI ст.) було масовим народним рухом, яке, поширившись не лише в Ірані, а й в Аравії та Вірменії, похитнуло основи Сасанідської державності. Ідеєю цього руху було заперечення багатства і великої власності як найбільшого зла у світі, як виплоду Ахрімана. Ф. конкретно й образно розкрив свою улюблену ідею боротьби Добра та Зла, неминучості перемоги Добра над Злом. Поет, який ставив перед собою завдання художнім словом довести законне право іранських царів на владу, прийшов до висновку, що найвищий закон, найвище Добро — благо народу.

Аналіз *"Шах-наме"* виявляє перехрещення у поемі двох ліній: одна лінія знаходить своє вираження у панегірику Аллаху і султану на початку епопеї, у послідовному захисті ідеї законного державця, у певній ідеалізації минулого, у проповіді рицарської етики. Друга проявляється в уславленні розуму, в поетизації доісламських народних переказів і легенд, у відтворенні середньовічної соціальної утопії — зображенні країни майнової рівності та справедливості, у співчутливій оповіді про повстання Маздака, у проповіді ідеї "доброго царя" і, нарешті, у структурі поеми: майже дві її третини присвячені не царям, а найпопулярнішому народному герою Рустаму і трагічному образу Сіявуша. Епопея, яка розпочинається панегіричною присвятою султану Махмуду, закінчується гострою сатирою на нього.

Ф. змальовував життєві явища, природу і людину на двох рівнях — зовнішньому і внутрішньому. Зовнішньо у *"Шах-наме"* подано суто епічне зображення героїв. Тут поет наслідує народний епос. Водночас у *"Шах-наме"* помітна схильність до драматичного зображення: у чудових, своєрідних діалогах розкривається внутрішній стан героїв.

Українською мовою Ф. перекладали А. Кримський і В. Мисик.

Тв.: Укр. пер. — Шахнаме, або Іранська книга царів: Уривки // Матеріали до вивч. літ. зар. Сходу. — К., 2001. *Рос. пер.* — Шахнаме: В 2 т. — Москва, 1964; Шах-наме: Сказание о Рустаме. — Москва, 1980.

Літ.: Бертельс Е.Э. Абул-л-Касим Фирдоуси и его творчество. — Ленинград–Москва, 1935; Брагинский И. С. 12 миниатюр: От Рудаки до Джами. — Москва, 1976; Брагинский И.С. Из истории таджикской и персидской литератур. — Москва, 1972; Дьяконов М.М. Фирдоуси: Жизнь и творчество. — Москва–Ленинград, 1940; История персидской и таджикской л.-ры. — Москва, 1970; Когоглы X. Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. — Москва, 1983; Кримський А. Шахнаме, або Іранська книга царів [про Фірдоусі]; Османов М.-Н. О. Фирдоуси: Жизнь и творчество. — Москва, 1959; Улуг-зода С. Фирдоуси. — Москва, 1992.

За І. Брагінським



ФІЦДЖЕРАЛД, Френсіс Скотт (Fitzgerald, Francis Scott — 24.09.1896, Сент-Пол, Міннесота — 21.12. 1940, Голлівуд, Каліфорнія) — американський письменник.

Усі біографи Ф. зазначають, що він народився в сім'ї ірландських переселенців. Батько письменника, ірландець Френсіс Едвард, був вкрай невдатним дрібним підприємцем. І лише доволі чималі статки діда, який зумів розбагатіти, торгуючи бакалією, дозволили батькам письменника заплатити за навчання сина в одному з найпрестижніших університетів США — Прінстонському.

Під час навчання в університеті молодий Ф. познайомився і потоваришував із поетом Дж. П. Бішопом, а також з Е. Вілсоном, котрий згодом став знаменитим критиком. З останнім Ф. приятелював упродовж усього життя. Вже у Прінстоні Ф. почав виявляти інтерес до літературної творчості: він писав тексти оперет для студентського театру, смішні та сентиментальні вірші, завзято працював над своїм першим романом *"Поцейбіч раю"* ("This Side of Paradise", 1920).

Роки Першої світової війни означили початок нового етапу в житті Ф. Він, як і багато його ровесників, добровольцем вступив у лави американської армії й опинився у форті Лівенворт (шт. Канзас) для проходження тримісячної військової підготовки перед відправленням до Європи. Ф. вважав свою молодість, як, утім, і молодість усього свого покоління, безповоротно втраченою. "Якщо ми коли-небудь і повернемося, — пророкував Ф. у листі до кузини Сесілії, — хоча це мене й не надто турбує, то ми постаріємо у найгіршому значенні цього слова. Урешті-решт, у житті небагато привабливого, крім молодості, а в старості, як я гадаю, — любові до молодості інших". Проте на фронт, на відміну від Е. Хемінгвея, Ф. так і не потрапив. Невдовзі буде укладене перемир'я, війна припиниться, а Ф. до кінця свого життя жалкуватиме, що йому не довелося взяти участь у бойових діях, набути неоціненного письменницького досвіду. Зараз можна лише здогадно міркувати з приводу того, якими б стали книги Ф., якби його доля склалася інакше.

Після демобілізації у 1919 р. Ф. приїхав у Нью-Йорк і став службовцем рекламного агентства. Компонування реклами не приносило йому ні матеріального статку, ні морального задоволення. До того ж, Зельда Сейр, наречена Ф., відмовлялася вийти за нього заміж, мотивуючи своє рішення матеріальною неспроможністю Ф.

Відтак із цієї миті Ф. усі свої зусилля віддав створенню першого роману *"Поцейбіч раю"*. І його сподівання нарешті збулися. Книгу, яку Ф. вдалося видати з неабиякими труднощами, із захватом зустріла читацька громада, та й критика поставилася до молодого письменника вельми прихильно. Привабливість роману полягає в тому, що Ф. створив його передусім для власного покоління, яке на собі відчуло кризу гуманістичних цінностей і відмовилося надалі вірити у можливість суспільного прогресу, а в абстрактні гасла й поготів. У своєму романі Ф. проголосив, що на сцену історії вийшло нове покоління, якому, щоправда, також судилося "вигукувати старі гасла, причащатися до старих символів віри". Це покоління "приречене рано чи пізно на поклик кохання і честолюбства зануритися в брудну сіру метушню; нове покоління ще більше, ніж старе, заражене страхом перед бідністю, ще більше схиляється перед успіхом, пересвідчившись у тому, що всі боги померли, всі війни відгриміли, всяка віра знецінилася".

Період часу, відтворений у першому великому творі Ф., був порою становлення його "втрачених" однолітків. Ці молоді люди з великою цікавістю поставилися до пошуків правильного життєвого шляху, які провадив головний герой роману Еморі Блейн, адже подібними проблемами тоді переймалися і вони самі. Весілля із Зельдою Сейр усе ж таки відбулося, хоча через багато років Ф. зізнається, що шлюб із Зельдою був найбільшою помилкою у його житті. Подружжя (в основному з ініціативи Зельди) вело дозвільний спосіб життя: вечері у фешенебельних ресторанах, нічні оргії з пиятикою тощо. Їхні імена постійно з'являлися у скандальній хроніці бульварних видань. Дочку Франс Скотт молоді батьки залишили під опіку няньки.

У ранніх творах Ф., створених на початку 20-х рр., — у романі *"Вродливі та приречені"* ("The Beautiful and Damned", 1922), збірках новел *"Емансипантки і любомудри"* ("Flappers and Philosophers", 1920), *"Оповідки Джазового віку"* ("Tales of the Jazz Age", 1922) — критичне сприйняття дійсності простежується ще не так виразно і виявляється здебільшого у невимушеному іронічному настрої розповіді. Особистість письменника легко ототожнюється з героями його творів. Все це в підсумку сприяло широкій популярності автора (сучасники безпосередньо співвідносили Ф. з "віком джазу"), який зумів виразити головні вартості молодого покоління: юність, потяг до насолод і безтурботних розваг. "Він уособлював втілення американської мрії: молодості, вроди, заможності, раннього успіху, — зазначає біограф Ф., письменник Е. Тернбулл, — і вірив у ці атрибути так пристрасно, що аж

наділяв їх певною величчю". По суті, жива людина перетворилася у легенду, у символ, і масова свідомість вимагала їхнього повного ототожнення. Відтак до кожного нового твору Ф. застосовувалися саме такі критерії. Не останню роль у цьому відіграла й американська критика, що намагалася зіставити думки та вчинки письменника з думками та вчинками його героїв. Схильність до марнування життя, схиляння перед багатством, емоційна неврівноваженість — усе те, що було характерним для деяких персонажів Ф., критика намагалася припасувати до самого письменника.

І тому, коли з'явилися найвидатніші твори Ф. — такі, як *"Великий Ґетсбі"* ("The Great Gatsby", 1925) і *"Ніч лагідна"* ("Tender is the Night", 1934), які не вкладалися в усталені рамки, багато хто просто не спромігся відчути їхню справжню силу і належно оцінити.

У романі *"Великий Ґетсбі"* Ф. виносить на загальний розгляд феномен "американської мрії", який є одним із засадничих понять усієї американської історії. В образі головного героя Джея Ґетсбі письменникові вдалося одночасно домогтися дивовижної гармонії у змалюванні привабливості мрії та неминучого її краху. Спершу Ф. мав намір назвати свій роман *"Серед мільйонерів і сміттєзвалищ"*. У цій назві виражені головні мотиви твору — протиставлення величезних матеріальних багатств і духовного спустошення тих, хто ними володіє.

Прототипом Ґетсбі, як згодом писав Ф., став знайомий фермер з Міннесоти, а точніше — пов'язана з ним романтична історія, яка запала письменникові у пам'ять. Через образ Ґетсбі Ф. зумів втілити у конкретну поетичну форму своє ставлення до багатіїв як до людей іншої породи, котрі посіли у цьому житті найліпші місця. Але письменник також розумів і моральну розбещеність таких представників суспільства, не довіряв їхній могутності. "Цьому мене навчило все моє життя, — розмірковував Ф. перед смертю, — бідна дитина у місті багатіїв, парія у школі для дітей еліти, бідний студент у клубі для заможних нащадків у Прінстоні. Я ніколи не міг пробачити їм те, що вони багаті, і це позначилося на всьому моєму житті та моїй творчості".

У романі *"Великий Ґетсбі"* виразно виявилося двоїсте ставлення автора до героя. Образ Ґетсбі складається із сукупності різних точок зору, таким чином підкреслюється трагічність цього персонажа. Це трагедія неординарних людей, котрі вирішили присвятити себе єдиній справі — примноженню своїх капіталів. У цьому вони вбачали ключ до людського щастя. Ґетсбі спекулює на біржі, збиваючи неабиякі статки, лише заради того, щоби здобути право на кохану жінку. Але гроші — незважаючи на їхню позірну могутність — не здатні принести йому щастя.

У душі Ґетсбі відбувається конфлікт двох несумісних прагнень, двох зовсім протилежних стихій. З одного боку, це мрійливість, наївність, простодушність, "романтичний запал", "рідкісний дар надії". А з іншого — практицизм і неперебірливість у засобах, плазування перед багатством і успіхом, марнотратність людських сил. "Американська мрія" трагічна, оскільки її проблеми є нездоланними. Саме цим пояснюється трагічний характер найголовніших творів Ф. Він розвінчує надзвичайно популярний соціально-етичний міф про процвітання всіх і кожного, про легкість "шляху нагору" в американському суспільстві.

Роман "Великий Ґетсбі" свідчить і про своєрідність художнього методу письменника. Ф. став першовідкривачем не тільки в царині соціальної візії, а й у світі поетики. Він одним із перших в американській літературі почав застосовувати у своїй творчості принципи ліричної прози, водночас надзвичайно потужно впливаючи на емоції читачів. У романі дуже тонко і складно переплітаються сатирична і лірична стихії, які в естетичному відношенні постають як єдина, нерозривна цілість.

Подальша творча еволюція Ф. тривала двома паралельними напрямками. Він писав і розважальні, "дешеві", за його власним означенням, оповідання, проте не полишав і серйозної прози. Так чи інакше, але всі його романи були продиктовані прагненням сказати правду, висловити свої справжні погляди.

Наступний роман *"Ніч лагідна"* Ф. назвав "своїм найулюбленішим твором". Саме в ньому він підсумував свої роздуми про долі молодого покоління 20-х рр. Ф. реалістично описав історію Річарда Дайвера, показавши, що не лише зовнішні згубні впливи, а й власна слабкість прискорюють процес духовної деградації героя.

Останні роки життя Ф. були доволі плідними для письменника (він написав близько 50 оповідань, частину з яких опублікував у періодичних виданнях, а решта залишилися у рукописах і побачили світ вже після смерті автора). Утім, різноманітних втрат та розчарувань у цей період теж не бракувало. Надії, які Ф. пов'язував із публікацією своїх нових творів, так і не здійснилися. Сучасники письменника не поділяли його трагічного сприйняття американської дійсності. Оточений муром нерозуміння, Ф., по суті, опинився у цілковитій ізоляції, внаслідок якої в середині 30-х рр. письменник пережив тяжку духовну кризу. Значною мірою кризу спричинив і важкий психічний розлад дружини, що з'ясувалося надто пізно, коли вже

пізно було їй чимось допомогти. Відтак вона стала постійною пацієнткою психіатричної лікарні.

Незадовго до смерті Ф. розпочав роботу над своїм новим романом *"Останній магнат"* ("The Last Tycoon"), який, однак, закінчити не встиг. У романі відтворюються спостереження Ф., які письменник зробив у Голівуді, у цій "фабриці мрій", де він працював штатним сценаристом протягом кількох останніх років. Помер Ф. 21 грудня 1940 р. від серцевого нападу 44-річним.

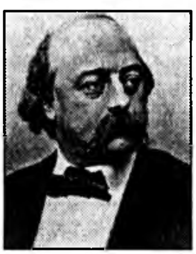
Надзвичайно тонкий художник, який зумів розкрити складність і суперечливість людської психології, Ф. у своїй творчості втілив чимало явищ, які визначили обличчя країни на багато десятиліть.

Українською мовою твори Ф. перекладав М. Пінчевський.

Тв.: *Укр. пер.* — Повернення до Вавилона // Всесвіт. — 1976. — № 6; Великий Гетсбі. Ніч лагідна. — К., 1982, Харків, 2003; Відпущення гріхів // Всесвіт. — 1996. — № 8–9. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 3-х т. — Москва, 1977; Собр. соч.: В 3 т. — Москва, 1981; Записные книжки. — Москва, 2001; Великий Гэтсби. Ночь нежна. Последний магнат. — Москва, 2003.

Літ.: Горбунов А.Н. Романы Фрэнсиса Скотта Фицджеральда. — Москва, 1974; Денисова Т. Фіцджеральд і амер. міф // Роман і романісти США XX ст. — К., 1990; Кухалашвили В. Френсис Скотт Фицджеральд и амер. лит. процесс XX в. — К., 1983; Лидский Ю.Я. Скотт Фицджеральд: Творчество. — К., 1982; Kenneth Eble. Scott Fitzgerald. — New York: Twayne, 1963.

К. Савельєв



ФЛОБЕ́Р, Гюстав (Flaubert, Gustave — 12.12.1821, Руан — 8.05.1880, Круассе) — французький письменник.

Син лікаря, Ф. увійшов у літературу як творець об'єктивного роману, у якому автор, за його словами, повинен бути подібним до Бога — створити свій світ і піти з нього геть, тобто не нав'язувати читачеві своєї оцінки описаного у творі. Сім'я майбутнього письменника літературою не цікавилася, в його оточенні цінувалися лише суто практичні знання. Можливо, саме тому Ф. приділяв так багато уваги науці і, наче справжній медик, "анатомував" суспільство, змальовуючи його у своїх творах.

У Ф. вражають ранній духовний розвиток і зрілість міркувань про світ. У дванадцять років він обурювався руанськими буржуа, які готувалися зустріти короля у своєму місті: "Які ж дурні люди, яка обмежена юрба! Метушитися навколо короля, тратити 30 тисяч франків на урочини, запрошувати з Парижа 25 тисяч музикантів, клопотатися! Заради кого? Заради якогось короля!.. Ах!!! Які ж люди дурні!" Тоді ж, у шкільні роки, Ф., як і всі його однолітки, відчував гнітючу тугу і відчай, породжені не лише літературною модою, а й політичним лихоліттям. Він писав про себе дванадцятирічного: "Якби у мене в голові і на кінчику пера не було французької королеви XV століття, то я б відчув цілковиту відразу до життя, і куля давно би визволила мене від дурного жарту, званого життям". Пізніше Ф. писав, що саме в той час двоє його товаришів вкоротили собі віку, не витримавши паскудства, яке зусібіч оточувало їх. Утім, вони також намагалися протестувати, створювали таємні політичні товариства, проте найповніше виражали себе у церкві, де ламали лави і виспівували "Марсельєзу". Хлоп'ячі витівки віддзеркалювали несприйняття світу гендлярства і практицизму. Майбутній письменник мріяв про нову революцію, коли влада перейде до рук народу, співчутливо писав про повсталих ліонських робітників, проте в його душі також розвивався скептицизм, який, врешті, стане наріжним каменем світорозуміння Ф.

Усе життя і творчість письменника були протестом проти світу буржуа, які, за його влучним визначенням, живуть, "затиснувши серце між власною крамничкою і власним травленням". Погляди Ф. сформувалися в середині 40-х рр. Підґрунтям філософських переконань письменника стали ідеї Б. Спінози: його етика, його пантеїзм виявилися вельми близькими для Ф., як і думка про причинну залежність всіх явищ одне від одного. Причому, фаталістичний характер цієї залежності, сформульованої Спінозою, засвоїв і Ф.

Фаталізм Ф. — це своєрідний механістичний детермінізм. У свідомості письменника ідеї Спінози про детермінізм поєднуються з думками про відсутність соціального розвитку суспільства, про колоподібний рух історії, які висловив італійський філософ Дж. Віко (1668–1744). Так виникає філософська теорія, яка відкидає буржуазний прогрес і орієнтується на духовні можливості особистості. При цьому презирство до буржуазного суспільства й уряду перетворюється на недовіру та зневагу до будь-якого суспільного руху, через які, власне, Ф. не зрозумів і не сприйняв революції 1848 р. та Паризької комуни, хоча й вважав себе "скептичним і роздратованим республіканцем". Своє ставлення до Другої імперії письменник сформулював цілком однозначно: "...політичний стан країни підтвердив мої давні апріорні погляди про двоногу, безперу тварину, яку я вважаю сумішшю яструба й індички" (індичка для французів — уособлення глупоти). Поєднання індички з яструбом

свідчить про те, що письменник аж ніяк не вважав сучасників безневинними істотами. Потворному світові буржуа, де "багатство заміняє все, навіть повагу" *("Лексикон прописних істин")*, письменник, здавалося, протиставляв вежу зі слонової кості — поетичний символ романтика А. де Віньї. "Нехай собі Імперія утверджується, — писав Ф., — зачинимо свої двері, піднімемось на самісінький вершечок нашої вежі зі слонової кості, на горішній майданчик, якомога ближче до неба. Щоправда, там іноді буває холодно. Та чи варто зважати на це? Принаймні там ти бачиш мерехтливі зорі і не чуєш індиків". У Ф. кардинально змінюються уявлення про щастя, які поділяли його попередники. Він пише: "Щастя — ошуканство, а його пошуки є причиною всіх життєвих злигоднів. Але зате існує погідний спокій, який схожий на щастя і навіть ліпший від нього". Але спокій Ф. сповнений надзвичайно активною працею душі, напруженням думки, адже непроминущими є лише духовні вартості. Він цікавився історією, мистецтвом, медициною, археологією, філософією. Прагнення писати лише правду спонукало його досліджувати величезний матеріал. Досить сказати, що лише в процесі роботи над останнім, незакінченим романом *"Бувар і Пекюше"* Ф. перечитав понад 1500 томів.

Складною була і концепція мистецтва, яку запропонував письменник. Звеличуючи Красу як основний принцип Мистецтва (Ф. писав ці слова з великої літери), письменник завжди переймався запитанням: "Навіщо все це?" Відповідь була одна: для пояснення людини і світу. "Художник повинен уміти все зробити піднесеним; він схожий на помпу, що сягає надр речей, до їхнього єства, до найглибших річищ. Він всмоктує і велетенськими снопами викидає до сонця все те, що приховувала земля і чого не було видно".

Перед 1850 р. у Ф. з'явилося невідоме раніше відчуття зміни історичних епох. Смерть О. де Бальзака стала для нього завершенням своєрідного етапу, Ф. сприймав його як "сильну людину, яка диявольським чином осягнула свою епоху". Але водночас Ф. дуже ясно розумів, що настав інший час, тому-то "тепер потрібні інші пісеньки". Що ж це за "пісеньки"? Згідно з духом часу, Ф. вважав, що матеріал для мистецтва є "в усьому і скрізь", а заборонених, непоетичних тем більше не існує. Зображаючи світ, треба "дедалі тісніше наближуватися до науки". Наука ж передбачає, з одного боку, неупередженість зображення, а з іншого — глибину дослідження і широту. Саме тому письменник, на думку Ф., "повинен бути суголосним всьому і всім, якщо він хоче розуміти й описувати". Література, як і наука, повинна стати не дидактичною (дидактизм Ф. вважав недоліком), а наочною. Під наочністю мистецтва Ф. розумів новий принцип відображення світу, який він сам називав об'єктивним. Письменник стверджував: "Треба писати картини, показувати природу такою, якою вона є насправді, але картини вичерпні, у них треба показати і лице, і спід". Прагнення до повноти картини світу, правдивого і всебічного його зображення постійно лунає у висловлюваннях Ф. на різних етапах його творчості, починаючи з роботи над романом *"Мадам Боварі"*, тобто з того часу, коли остаточно сформувався його талант.

Принцип безособового, об'єктивного мистецтва породжений не відсутністю авторської позиції, а орієнтацією на читача, який активно сприймає мистецький твір. Про це Ф. писав у листі до Жорж Санд: "...згідно з моїми уявленнями про Мистецтво, художник повинен приховувати свої почуття і виявляти свою присутність у творі такою самою мірою, якою Бог проявляється у природі". Але ця "самоприхованість" є результатом напруженої праці митця, якому треба "добряче помізкувати", "щоб добре писати". Ф. був переконаний у тому, що "...чим більше особистого у нашій творчості, тим вона нікчемніша".

Об'єктивна картина у творі Ф. — це не фотографія, а осмислене автором, творчо опрацьоване відтворення світу, що стимулює сприйняття читача. При цьому, відповідно до своїх принципів мистецтва нової епохи, письменник намагався уникати драматичних ефектів і випадковості; він мріяв створити "книгу ні про що, книгу без зовнішніх зв'язків, яка трималась би сама собою, внутрішньою силою свого стилю, наче Земля, яку ніщо не підтримує, тримається у повітрі, — книгу, яка майже не мала б сюжету або принаймні сюжет якої був би майже непомітним". Зміст такої книги, у якій "описуватиметься буденне життя як історія або епопея", на думку автора, можна розкрити за допомогою майстерної композиції та іронії, творених співвідношенням зображених картин. Такі міркування, значною мірою, були реакцією на ту літературну продукцію, що прагнула захопити читача лише карколомним сюжетом. Йдеться, зокрема, про твори Е. Сю, до якого Ф. ставився вельми зневажливо.

Ф. — письменник другої половини XIX ст., коли формальні аспекти літератури набували особливого значення. Прагнучи до досконалості стилю, до Краси, Ф. передусім жадав Істини, яка у справжньому мистецтві невіддільна від досконалої форми. Ще у 1846 р. він стверджував, що "нема прекрасних думок без прекрасної форми, і навпаки... Неможливо відібрати в Ідеї форму, адже Ідея існує лише з огляду на

форму". Прагнення до досконалості форми у Ф. — це не формалізм, а намагання створити гармонійний твір, який відобразить світ і змусить замислитися не лише над його поверховою сутністю, а й над прихованим, спіднім єством буття.

У 1850 р. Ф. почав працювати над новим романом *"Мадам Боварі. Провінційні звичаї"* ("Madame Bovary. Moeurs de province"), з якого, власне, й починається його творчий шлях, а також над так і не завершеним твором *"Лексиконом прописних істин"* ("Le Dictionnaire des ideés reçues"), в якому письменник зібрав плиткі і вульгарні судження, що свідчили про цілковите невігластво сучасного йому буржуа — обивателя. Згодом Ф. використає ці "перли" у багатьох своїх творах. Ось деякі із цих взірців міщанської "мудрості": "Гольфстрем — це знамените місто в Норвегії, нещодавно відкрите"; "Газети — без них не можна обійтись, але потрібно їх лаяти", "Дворянство — зневажати його і заздрити йому"; "Актриси — погуба наших синів"; "Жандарми — опора суспільства"; "Дурень — кожен інакодумець". Сказано у *"Лексиконі"* й про орден Почесного легіону, який особливо цінувався за часів Наполеона, але в епоху Ф. знецінився: "Орден Почесного легіону — висміювати, але домагатися. Отримавши його, казати, що аж ніяк цього не прагнув". У фіналі роману *"Мадам Боварі"* нікчемний інтриган і неук, аптекар Оме отримує орден Почесного легіону. Автор ставить на цьому крапку, вважаючи, що читач зможе самостійно прокоментувати цей сюжетний хід, адже факт подано в іронічному контексті.

Роман *"Мадам Боварі"* став новим словом у французькому і європейському мистецтві. Це книга про буденне життя, де сюжет "майже непомітний". Але водночас це й одна з тих трагедій, які постійно трапляються в повсякденній дійсності. Роман має багатозначний підзаголовок — "провінційні звичаї". Це вельми суттєво в концепції світу Ф. Письменник наче перефразовує слова історика Ж. Мішле: "Немає провінцій — є лише Франція". Для Ф. сама Франція середини XIX ст. стала провінцією. У романі, розпочатому невдовзі після смерті Бальзака, в 1851 р., Ф. розвиває бальзаківські принципи: історія головної героїні, ім'ям якої названо твір, дає змогу побачити залежність її характеру від поглядів і звичаїв середовища, а також і саме середовище, яке відіграє у романі не менш важливу роль. Те, що це роман про звичаї, підтверджує й композиція: письменник починає з розповіді про Шарля Боварі, а закінчує розповіддю про аптекаря Оме. Емма з'являється аж у другому розділі, а після опису її смерті автор подає ще три розділи, у яких змальовує лицемірство кліру, примітивізм церковних обрядів, самовдоволену обмеженість і кар'єризм аптекаря Оме. Шарль, нікчемний у своїй залежності від зовнішніх форм життя, засвоєних від Емми, після її смерті вивищується над усіма іншими завдяки своєму вмінню щиро любити і глибоко страждати.

Завдання Ф. було надзвичайно складним — він прагнув "передати вульгарність точно і водночас просто". Для цього письменник змінював усталений тип композиції роману. Особливо важливу роль у *"Мадам Боварі"* відігравала експозиція — 260 сторінок, виклад основної дії займав лише 120–160 сторінок, а заключну частину, у якій описуються смерть Емми, її похорон і скорбота чоловіка, Ф. обмежив 60 сторінками. Таким чином, "описова" частина займала приблизно 320 сторінок — удвічі більше, ніж зображення подій. Це було зумовлено намаганням створити якомога тісніший зв'язок причин і наслідків у вчинках персонажів — згадаймо захоплення автора фаталізмом. До експозиційної частини роману входить зображення умов виховання Шарля та Емми. В образі Шарля підкреслюються душевна інертність і тупість сприйняття. Натомість виховання Емми є набагато складнішим, до нього входить і монастир, і період одразу ж після одруження, коли вона відвідує бал у замку. Тут автор накреслює все те, що згодом обов'язково проявиться у вчинках і характері героїні. Особливу роль Ф. відводив монастирському вихованню, у якому вбачав головне джерело розбещеності Емми. Неприродна ізоляція від реального життя розвинула у цій здоровій від природи сільській дівчині містичну млосність, романтичну меланхолію й екзальтованість. Потяг до реальності виявлявся у читанні книг, де "тільки те й було, що кохання, коханці, коханки, панночки, які непритомніють у відлюдних альтанках, стомившись відбиватися від наполегливих домагань, поштові кур'єри, яких убивають на всіх станціях, коні, яких заганяють на кожній сторінці". Відірваність цієї лектури від реального життя, неприродність почуттів і ситуацій автор підкреслював згадкою про коней, "яких заганяють на кожній сторінці". Але його героїня не зауважувала неприродності, іронічно підкресленої авторським стилем.

Цей набір фальшивих оздоб і безсенсовне поєднання непоєднуваного, що виникло у свідомості Емми, призвели до протиприродного сприйняття реального страждання — смерті матері: розпач перших днів швидко минув, і "Емма в глибині душі була дуже задоволена тим, що одразу піднялася до того вишуканого ідеалу безрадісного існування, який назавжди залишається недосяжним ідеалом для посередніх сердець". Передаючи мішанину уявлень у свідомості Емми, Ф. готує читача до того, що його героїня

поміняла місцями форму та зміст, і головним для неї став зовнішній, позірний аспект явищ, який підмінив сутність. А така підміна і є основою вульгарності. Все життя Емми перетворилося на прагнення відповідати зовнішній формі. Париж надив її романами Е. Сю, аристократичним Булонським лісом, описами дорогих меблів, дзеркал, оксамиту і мережив на модному вбранні. "Решта ж світу, — пише Ф., — якось губилася, не мала точного місця і наче взагалі не існувала". І продовжує: "У своїх бажаннях Емма змішувала чуттєву втіху розкошування із сердечною радістю, делікатність манер з витонченістю душі". Прагнучи кохання, про яке читала у романах, вона тішиться тим, що у неї є коханець, не зауважуючи різниці у поняттях "кохати" і "мати коханця". Їй здається, що й кохання виникло б саме по собі, якби вона могла "вийти на балкон швейцарського будиночка або заховати свій смуток у шотландському котеджі, знайти там притулок разом з чоловіком, і щоб на ньому були чорний оксамитовий фрак з довгими полами, м'які чобітки, гостроверхий капелюх і мереживні манжети". Зовнішню форму їй вдається віднайти: у Родольфа були і м'які чобітки, і оксамитовий фрак, але він з самого початку дивився на Емму як на тимчасову іграшку і від першого побачення думав про те, як її спекатися, коли набридне. Ф. показує поступову моральну деградацію своєї героїні, якій уже пропонують сплатити борг, ставши коханкою кредитора.

Якщо на початку роману Ф. змусив Шарля захопитися "відкритим, сміливим і довірливим поглядом" юної Емми, то у фіналі "все її життя перетворилося на суцільну брехню. Брехня стала для неї потребою, манією, насолодою". З її кохання — головної мети життя — поступово вивітрилися будь-які ознаки духовності. Проте Ф. аж ніяк не прагнув змалювати морально звироднілу істоту: його Емма — єдиний персонаж роману, котрий не може змиритися із зашореністю провінціалізму, у неї єдиної є ідеали, які не можуть принести їй жодної практичної користі. Але її трагедія полягає в тому, що банальному життю вона протиставляє банальні ідеали, не розуміючи їхньої вульгарності.

Ф. — психолог і дослідник життя суспільства — був глибоко переконаний у тому, що не всі думки і особливо почуття можуть бути виражені словами, не всі причини і наслідки слід піддавати тонкому словесному аналізові; письменник вважав за необхідне застосовувати так звану "підсвідому поетику" (за його власним означенням). Вона творилася за допомогою низки стильових особливостей: зосередженням уваги читача на витоках характеру, повторним обігруванням раніше використаних деталей або сцен, підтекстом. Хорт на малюнку і в житті Емми, капці із задертими носаками в кіпсеках і в руанському готелі, шовкові фіранки у мріях і на вікнах готелю, мрії Емми про м'які чоботи коханого і поява перед нею Родольфа у м'яких чоботах — все це щоразу, вказуючи на схожість реалій, підкреслює невідповідність мрії і дійсності, виявляє авторську іронічну і сумну думку про те, що речі, тобто зовнішнє, не можуть замінити почуття, духовного змісту, тобто внутрішнього, істинного. Приділяючи особливу увагу речам своїх героїв, Ф. викриває вульгарність сучасного йому світу, його обивательську сутність. Підтекст покликаний вказати на найскладніші, найпотаємніші душевні порухи, які й сама людина не завжди здатна пояснити словами. Сам підтекст у реалістичному творі можна вловити лише у контексті, тобто на підставі того, що ми вже знаємо про персонажа з його попередніх переживань та подій, у яких він брав участь.

Зв'язок причин і наслідків автор намагається ненастирливо виявляти і в психології героїв. Психологізм Ф. дещо інший, ніж психологізм авторів І пол. XIX ст.: письменник вважає, що починати дослідження слід з відчуття; емоція, яка у Бальзака і Стендаля нерідко скорялася законам розвитку думки, у Ф. ґрунтується не лише на зорових та слухових враженнях, а й на суто фізичних станах. Саме це призводить до того, що в романі неабияку роль відіграє фізіологія. Критика вороже зустріла роман значною мірою саме через фізіологічні елементи у структурі твору, вбачаючи у цьому апологетизування аморальності. Проте Ф. лише намагався якомога повніше дослідити особистість. Увага до потворності каліки-жебрака, до сцен помирання Емми, по суті, зумовлена все тим же намаганням яскравіше відтворити життєві ситуації, показати трагізм буденної реальності. Ф. переступає той поріг, що розділяє реалізм початку XIX ст. від натуралізму кінця віку, але натуралістом не стає, позаяк не вбачає у фізіології основної причини людських дій і станів. Головним для письменника залишається соціальний чинник.

Змінюється і портрет персонажа. Він може бути і традиційним, як портрет Шарля на початку роману. Іноді автор, змінюючи зовнішність, показує зміни духовної сутності: так, він зазначає, що невдовзі після одруження з Еммою Шарль "почав огряднішати, і здавалося, що його пухкі щоки притисли і без того маленькі очиці до самісіньких скронь". Коментар тут уже не потрібен: духовний занепад позначився і на зовнішньому вигляді персонажа. Особливо цікавими є портрети-характеристики Емми. Автор особливо ретельно подає їх аж тричі, щоразу через сприйняття героїні іншою людиною. Вперше

Емму описує Шарль; у його сприйнятті вона дивовижна і простодушна; вдруге героїню змальовує Леон, якому вона здається романтичною, а втретє її характеризує Родольф: на його думку, мадам Боварі — фізично приваблива провінціалка. Своєрідна імпресіоністичність допомагає авторові не лише змалювати різні аспекти особистості героїні — перелічені вище якості й справді притаманні Еммі, а й одночасно передати провінційну наївність Шарля, юнацьку захопленість Леона, цинізм Родольфа.

Роман мав сенсаційний успіх. Можновладці побачили у творі "образу суспільної моралі, релігії та добрих звичаїв", автора і його видавця притягли до суду. Офіційний обвинувач на свій лад мав рацію: письменник справді виступав проти суспільної моралі, релігії та звичаїв, але цю мораль він показав брехливою, релігію — аморальною і бездуховною, звичаї — ницими.

Ненависть до самовдоволеного буржуа, який зневажав ерудицію "як ознаку вузького кругозору" (*"Лексикон прописних істин"*), захоплення Сходом і думками Спінози про єдність духовного і фізичного, людини і природи спонукали письменника взятися до створення історичного роману з епохи Пунічних війн. Уже в 1857 р. Ф. збирав матеріал для роману *"Саламбо"* ("Salambô"), який було закінчено у 1862 р. "Вежа зі слонової кості" надила поета до себе. Ф. поринув у вир враження від своєї подорожі в Єгипет, на береги каламутного Нілу. "Мені подобається, — писав він, — у ньому [Сході] його неусвідомлена велич, гармонія непов'язаних явищ... Я пригадую Яффу, де одразу ж після прибуття мені в ніздрі вдарив трупний сморід і запах лимонних дерев; на цвинтарі виднілися напівзітлілі кістяки, а над нашими головами, на зелених деревах, гойдалися золоті плоди".

У *"Саламбо"* перед очима читача постають захопливі картини життя і побуту стародавнього Карфагена, сповнені "гармонією непов'язаних явищ". Автор, наче справжній романтик, насолоджується буянням ароматів і барв півдня, але, як завжди, перед ним стоїть завдання правдивого відтворення дійсності, психологічної вірогідності персонажів. Причинно-наслідкові зв'язки Ф. знаходить і в відтворюваному ним світі III ст. до н.е. *"Саламбо"* — роман історичний. Працюючи над цим твором, Ф. перечитав сотні томів спеціальної літератури. Він навіть називав *"Саламбо"* археологічним твором. У романі Ф. змалював катастрофічний момент в історії Карфагена, скориставшись при цьому досягненнями В. Скотта, і водночас відтворив переломний етап у розвитку свідомості володарів Карфагена, виступивши як реаліст-аналітик. Все це Ф. підпорядкував "єдності колориту" і вірності психології, чого не було у його попередників. Свої відступи від історичних джерел письменник принципово вважав можливими. Головним ідейним завданням автора знову, як і у романтиків, стало відтворення споконвічної боротьби у світі добрих і злих стихій. Письменник передає це у романі, протиставляючи культові богині Таніт — опікунки життя та кохання культ Молоха — бога війни та руйнування. Не зміг і не захотів Ф. уникнути зображення ницості політичних діячів: у романі про далеку минувшину письменник змалював членів Ради республіки безчесними, підступними, корисливими і жорстокими, їх прототипами стали сучасники автора — так "цвяхи чобіт" не давали йому відірватися від реальності.

У центрі цього роману, як і в центрі попереднього роману про сучасність, — постать жінки. Але якщо всі почуття Емми були спотворені прагненням наслідувати облудні ідеали, а її розум сприяв лише формуванню перекручених уявлень про світ, то Саламбо є істотою настільки чистою і природною, що навіть саме почуття кохання до Мато вона не називає цим словом, але вмирає, не в змозі пережити загибель коханого. Дедалі вагоміше місце у романі займає відтворення потворного. Ф. з притаманною йому майстерністю подає портрет суфета Ганнона, що розкладається живцем, змальовує сцени канібалізму серед загнаних у розпадину рабів, трупи розіп'ятих левів, страту Мато. Будучи реалістично точними, ці описи потворності контрастують з вишукано прекрасними шатами Саламбо, чарівною пишнотою покривала Таніт. Ф., який не раз виступав проти романтичної пишності та "історичного реквізиту" В. Скотта, у своєму романі перевершив і французьких, і англійських авторів романтичної прози. Проте *"Саламбо"* з огляду на названі вище особливості стилю та провідну авторську проблематику не можна віднести до романтизму, цей роман вписується радше в систему літературних тенденцій середини XIX ст.

Сучасність стає головним змістом третього роману — *"Виховання почуттів"* ("L'éducation sentimentale", 1869), у якому письменник показує духовну спустошеність сучасної йому молоді. Ф. писав про це покоління так: "Мені здається, що аморальні герої Бальзака багатьом запаморочили голови. Немічне покоління, що зараз метушиться в Парижі навколо влади і слави, нахапалося у цих романах придуркуватого захоплення якимсь обивательським аморалізмом, якого воно намагається досягнути... Тепер уже хочуть бути не Вертером або Сен-Пре, а Растіньяком або Люсьєном де Рюбампре. Втім, всі ці знамениті практичні і діяльні молодці, які пізнали людей, зневажають патетику, прагнуть

до ґрунтовного, гамірні, біснуваті і т. д. — всі ці хитруни просто жалюгідні..." Саме такими персонажами насичений третій роман Ф.

Дещо вирізняється з цієї маси невдатних наполеонів Фредерік Моро — він принаймні уміє кохати. Його перша зустріч з мадам Арну, коли він побачив її на пароплаві: залиту сонцем, у дивовижно вишуканій сукні із світлого серпанку з мушками, у солом'яному капелюшку з широкими крисами і рожевими стьожками, наче створює лейтмотив, що стає невідільним від її сутності, від світлого почуття Фредеріка, яке він зберіг на все життя. Як там, на пароплаві, вона видивом з'явилася перед ним серед юрми і бруду, так маревом вона й залишилася серед розпусти і підлості того життя, яке вирувало навколо Фредеріка протягом 27 років, упродовж яких він перебував у полі зору автора. І ще Фредерік відрізняється від своїх приятелів та однолітків тим, що він не може робити кар'єру, нехтуючи моральністю. У фіналі роману Фредерік і його товариш підсумовують прожиті роки. Як найяскравішу подію вони згадують невдалі відвідини будинку розпусти, званого закладом Туркені, куди вони замолоду вирушили з букетом квітів, але так і не наважилися увійти всередину. Спогад і його сприйняття набувають символічних рис: тим, хто знає зміст роману, закладом Туркені видається вся продажна Франція. Авторською іронією насичені ці фінальні спогади героїв. Це також роман про втрачені ілюзії, але герої, на відміну від своїх попередників, не мають ані яскравих характерів, ані справжніх талантів; революція 1848 р., під час якої відбуваються події, залишається на периферії як роману, так і свідомості персонажів: Ф. не вірить у можливість поступального розвитку суспільства.

Франко-прусська війна, яка призвела до того, що рідне для письменника Круассе захопили німецькі солдати, крах Імперії Наполеона, несприйняття Ф. нової республіки викликали необхідність філософського осмислення світу і людського становища в ньому. Саме тому в 1870 р. Ф. почав працювати над третьою редакцією *"Спокуси святого Антонія"* ("La tentation de Saint-Antoine", перша ред. 1848, друга — 1856). У 1872 р. за порадою І.С. Тургенєва, якому твір дуже сподобався, Ф. надрукував *"Спокуси святого Антонія"*. Ця символічна драма виникла під враженням від картини П. Брейгеля, яку Ф. побачив у 1843 р. Філософський сенс усіх трьох редакцій майже не відрізняється, але в останній філософські питання позбулися абстрактності, властивої першим редакціям, і вирішуються здебільшого у психологічному плані.

Провідна ідея *"Спокуси"* пов'язана з антирелігійністю. Ф. відкидає релігійний аскетизм, утверджує радість життя, єднання людини з природою, покликане звільнити особистість від егоїзму. Егоїстичне існування, на думку письменника, є основою обивательського догматизму й облудної сентиментальності.

Зі *"Спокусою"* тісно пов'язаний і останній, незакінчений роман *"Бувар і Пекюше"* ("Bouvard et Pécuchet"). Лейтмотивом цього твору є думка про те, що дилетантизм у науці породжує незліченні небезпеки. Думки про профанацію науки у сучасному світі виникали у Ф. ще під час роботи над романом *"Мадам Боварі"*, коли був задуманий образ аптекаря Оме.

У 1876 р. Ф. створив незвичайний для себе твір — повість *"Проста душа"* ("Un cœur simple"). Сам він писав про цю книгу так: "Історія простої душі" — це не що інше, як розповідь про непримітне життя бідної селянської дівчини, побожної і містично налаштованої, відданої без будь-якої екзальтації і ніжної, як свіжий хліб. Вона послідовно любить чоловіка, дітей своєї господині, племінника, старого, про якого піклується, а згодом папугу. Коли папуга гине, вона замовляє його опудало і, помираючи, плутає його зі святим духом. У цьому немає ніякої іронії, як ви можете подумати, навпаки — все це дуже сумно і дуже серйозно". Ф. написав це через тиждень, після того як поховали Жорж Санд, котра була його другом і на похороні якої письменник плакав. Ймовірно, що заперечення іронічного підтексту було зумовлене саме жалобним настроєм. Проте іронія помітна і в авторському переказі, є вона і в самій повісті, особливо у тому фрагменті, коли перед смертю героїні у її свідомості опудало папуги поєднується з ангелом. Але тут іронія автора не забарвлена глузуванням, як це було в його романах про сучасних міщан та буржуа. Він справді розказує дуже сумну історію, історію винятково доброї людини з нерозвинутим розумом, яка ледве вміє писати. У повісті утверджується не нова для Ф. думка про те, що для істинного почуття не конче мати розвинутий інтелект, бути освіченим. Прикладами можуть слугувати: негативним — мадам Боварі, позитивним — Саламбо. Проте сприймати Фелісіте як образ, що відповідає ідеалові Ф., мабуть, не варто: у його ідеалі людини неодмінно поєднувалися освіченість, висока культура, вміння цінувати і розуміти мистецтво — самої лише простодушності для цього замало. Фелісіте протистоїть бездуховності світу міщан і буржуа. Саме у цій якості вона вписується в палітру образів Ф., у систему створених письменником, котрий не визнавав дидактики, ідеальних чи просто позитивних героїв.

Українською мовою твори Ф. перекладали М. Лукаш, Д. Паламарчук, М. Гайдай та ін.

Тв.: Укр. пер. — Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1987. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 5 т. — Москва, 1956.

Літ.: Бахтин М.М. О Флобере // Бахтин М.М. Эпос и роман. — С.-Петербург, 2003; Гюстав Флобер. "Госпожа Бовари" // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Затонський Д.В. Гюстав Флобер і ми // Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. — К., 1982; Набоков В. Гюстав Флобер // Набоков В. Лекции по л.-ре. — Москва, 1998; Реизов Б.Г. Творчество Флобера. — Москва, 1955; [Флобер и "Madame Bovary"] // Моэм В.С. Подводя итоги. — Москва, 1991; Danger P. Sensations et objects dans le roman de Flaubert. — Paris, 1961; Digeon C. Flaubert. — Paris, 1970; Dumesnil R. La vocation de Gustave Flaubert. — Paris, 1961; Sartre J.-P. L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857: In 2 vol. — Paris, 1971; Nadeau M. Gustave Flaubert écrivain. — Paris, 1969; Starkie E. Flaubert — the Master. — London, 1971; Thibaudet A. Gustave Flaubert, 1821–1880: Sa vie, ses romans, son style. — Paris, 1922; Wetherill P. Flaubert et la création littéraire. — Paris, 1964.

Г. Храповицька



ФО, Даріо (Fo, Dario — нар. 26.03.1926, Сан Джано) — італійський драматург, лауреат Нобелівської премії 1997 р.

Син робітника та селянки, Ф. народився на півночі Італії у маленькому альпійському сільці Сан Джано провінції Варезе, де у ті часи ще побутували деякі форми усної народної творчості, близької за естетикою до італійського театру масок. Його батько, член соціалістичної партії, був залізничником, і вся сім'я сповідувала антифашистські ідеали. Змалку у Ф. проявилася значна зацікавленість мистецтвом, і батьки прийняли нелегке для бідної сім'ї рішення — дати синові освіту. Із 1940 р. Ф. навчався живопису на факультеті сценографії у міланській Академії Брера, а в 1945 р. вступив на факультет архітектури Політехнічного інституту.

У студентські роки Ф. почав писати. Спочатку це були невеликі імпровізовані монологи, сатиричні скетчі, напівфантастичного змісту оповідання (схожі на ті, що він чув від народних оповідачів у своєму селі), які він виконував у колі друзів і знайомих-студентів Мілана. З часом він зажив популярності. У 1952 р. Ф. запросили на радіо, де він із великим успіхом виконував свої гумористичні монологи.

У 1953 р. Ф. кардинально змінив власне життя: він залишив інститут і цілковито віддався театру. Разом із акторами Ф. Паренті і Д. Дурано він створив театр-вар'єте, для якого написав і поставив два сатиричні твори-фарси *"Пальцем в око"* (1953) і *"Зв'язати здорових"* (1954), які незабаром закрила цензура. Професійному становленню Ф. у ті роки сприяв французький мім і режисер Жак Лекок. У 1954 р. драматург одружився із акторкою Франке Раме, і відтоді вона стала його постійною партнеркою та першою артисткою його театру. У 1955–1957 рр. Ф. написав сценарії для кіно, виступав як художник і виконавець у деяких фільмах, зокрема у режисера К. Лідзані. У 1959 р. він створив свій театр, названий "Трупа Даріо Фо — Франки Раме", для якого писав комедії. Поміж його найкращих тогочасних творів — трьохактна п'єса *"Архангели не грають у фліпер"* ("Gli archangeli giocano a flipper", 1959), фарсова комедія, сатира на чиновницьку бюрократію у буржуазному суспільстві, і комедія *"Ізабелла, три каравели і базікало"* ("Isabrella, tre caravelle e un cacciabelle", 1963) — про видатного мореплавця Христофора Колумба, його відкриття та нелегкі взаємовідносини з королівською владою Іспанії.

Політичні події у світі наприкінці 60-х рр., і перш за все війна у В'єтнамі, спонукали Ф. зробити крутий поворот у своєму житті та кар'єрі. Драматург відмовився від ролі "блазня буржуазії", розірвав із комерційним театром і віддався боротьбі за соціальну справедливість і права народу, ставши найяскравішим в Італії представником "політичного театру" — руху, який переживав у ті роки в країнах Заходу свій розквіт. Ф. організував новий театр "Нуова шена" за підтримки АРЦІ (ARCI), культурної організації італійської компартії. Його театр об'їздив усю країну, показуючи спектаклі у найвіддаленіших закутках, перед робітниками фабрик і заводів, виступаючи на площах і в трудових колективах. Ф. написав і поставив декілька комедій про боротьбу пролетаріату з капіталом у стилістиці агітпропу, поміж яких особливої популярності зажила комедія *"Робітник знає 300 слів, а хазяїн 1000. Через те він хазяїн"* ("L'operaio conosce 300 parole 1000 per queato lui e il padrone", 1969).

Театр Ф. глибоко пов'язаний з національною театральною традицією комедії дель арте, його п'єси вирізняє імпровізаційність, фарсовий первень, відмова від психологізму, поєднання реальності та фантастики, гротесковість, буфонада, високий ритм, використання музики та пісень.

У 1969 р. Ф. створив свій найкращий твір — *"Містерію-буфф"* ("Misteri Buffo", 1969), комічну містерію за сюжетами Євангелія та середньовічних хронік Італії й інших європейських країн. П'єса складається з окремих сцен: *"Воскресіння Лазаря"*, *"Народження комедіанта"*, *"Боніфацій VIII"* та ін. Створюючи *"Містерію..."*, Ф. спирався не на канонічні, а на апокрифічні євангелія. Він ставився до Письма як до фольклору, брав із нього добре відомі всім сюжети й інтерпретував їх на свій лад. У п'єсі дуже багато дійових

осіб, але, за задумом автора, її виконує один актор як моноспектакль. Уперше Ф. показав *"Містерію-буфф"* у 1969 р. Відтоді зміст п'єси надзвичайно розширився: щоби виконати її всю, потрібен не один вечір. П'єса має відкриту структуру, вона може прийняти і приймає нові сюжети, нові сцени, при цьому її структура не порушується, а залишається стійкою. Власне ігровий сюжет легко і вільно переходить у пряме спілкування із залом. Ф. підштовхує до розмови про проблеми сучасної політики і використовує навіть найменший привід, щоби розпочати із залом бесіду. Маючи акторську свободу і тонке відчуття залу, він імпровізує й інколи несподівано навіть для своїх колег вводить у спектакль нові, незаплановані раніше сцени. Не існує двох однакових спектаклів за *"Містерією-буфф"*, та й опубліковані варіанти п'єси відрізняються один від одного. Від спектаклю змінювалась аудиторія Ф., змінювався із плином літ сам автор, змінювався і світ за стінами театру. Так серед персонажів цієї п'єси свого часу побували (поряд із власне персонажами комедії) всі провідні політики Італії і всього світу останніх трьох десятиліть.

Сатира Ф. була спрямована не лише проти правлячих буржуазних партій, а й проти політичної лінії італійської компартії. У 1970 р. після тривалих дискусій стався розрив: Фо і Раме вийшли із трупи "Нуова шена" і того самого року створили новий театральний колектив "Ла Комуне", незалежний політично й економічно та зорієнтований на позицію ультралівих.

Однією із найкращих, найвикінченіших і досконалих комедій Ф., яку частіше від інших виконують у театрах різних країн, є *"Випадкова смерть анархіста"* ("Morte accidentale di un anarchico", 1970) — яскравий, сценічний, сповнений гумору твір. За формою і жанром — це фарс, стрімкий, гострий, чудово розроблений. За змістом — своєрідне розслідування загадкової смерті людини, котра "випадково випала з вікна" поліцейської дільниці за загадкових обставин. Водночас це твір і про владу мистецтва над людьми (одна з улюблених тем театру Ф.).

У 1977 р. Ф. реалізував серію телевізійних проектів, зокрема багатосерійну телеверсію спектаклю *"Містерія-буфф"*. У 1982 р. драматург створив моноспектакль за матеріалами класичних стародавніх фарсів *"Непристойна байка"*, який мав успіх. Із кінця 70-х рр. для своєї дружини Ф. написав декілька п'єс, присвячених проблемам жінки у сучасному суспільстві. Поміж них п'єса *"Увесь дім, постіль і церква"* (1977) і комедія, що спричинила особливо великий резонанс, *"Вільна пара"* (1983). У 1997 р. Ф. присудили Нобелівську премію з літератури. Проте на думку багатьох, премію він отримав за свою діяльність у цілому. Як пояснював сам Ф., "це визнання слова, виконуваного зі сцени". Представляючи нового лауреата, постійний секретар шведської Академії С. Аллен сказав: "Даріо Фо — одна із центральних постатей європейського театру останніх десятиліть. Він наслідує середньовічних блазнів, відважно критикуючи та захищаючи пригноблених. Він відкриває нам очі на зловживання можновладців і суспільні несправедливості".

Тв.: Рос. пер. — Нобелевская лекция // Звезда. — 1998. — № 7.

Літ.: Шпиталь А. Лауреат Нобеля-97 — італ. драматург Даріо Фо // СіЧ. — 1998. — № 2.

В. Іваненко

ФОҐЕЛЬВА́ЙДЕ, Вальтер фон дер (Vogelweide, Walther von der — бл. 1170–1228) — німецький поет-мінезинґер.

Достовірних відомостей про життя Ф. майже не збереглося. Спірним залишається питання про його місце народження: Тіроль, Австрія, Швейцарія чи Середня Німеччина. Усі відомості про життя Ф. можна узяти з його ж творів. Імовірно, він походив із сім'ї міністеріала (незнаного і незаможного рицаря); можливо, відвідував духовну школу. Вирішальну роль у творчому розвитку поета відіграла Австрія, де він навчався "мистецтву музики та слова". У 2-ій пол. XII ст. Австрійське герцогство переживало період економічного та культурного розквіту, а віденський двір став одним із найважливіших центрів куртуазної культури. При цьому дворі Ф., який був бідним мандрівним рицарем і постійно потребував протеґування меценатів, і творив. Близько 1190 р. він вступив у гурток віденських мінезинґерів. Там він навчався мистецтву куртуазної лірики у Р. фон Хаґенау (Старого).

У 1198 р. помер покровитель поета, австрійський герцог Фрідріх VI, а його спадкоємець Леопольд VII був менш прихильним до Ф. Довелося залишити Австрію та мандрувати у пошуках нового мецената. Тривалий час поет мандрував різними німецькими землями (припускають також про його подорожі в Італію і Францію), служачи то одному, то іншому пану (маркграф Дітріх Мейсенський, кельнський єпископ Енґельберт, герцог Бернгард Каринтійський). Відомо, що того самого 1198 р. Ф. знайшов притулок при дворі германського короля Філіппа Швабського. Він писав політичні шпрухи, які принесли йому велику славу. Як визнаний поет, Ф. з'являвся при різних дворах. Він часто відвідував двір відомого мецената — ландграфа Германа Тюринґського, де зустрічався з відомим мінезинґером В. фон Ешенбахом. У поемі *"Війна співців"* (бл. 1300) розповідається, як у

Вартбурзькому замку за ініціативи Германа відбувся турнір поетів, в якому взяли участь Ф. і В. фон Ешенбах. Цей сюжет підхопили німецькі митці XIX ст.: Новаліс ("Генріх фон Офтердінген") і Е.Т.А. Гофман ("Змагання співців"), Р. Вагнер (опера "Тангейзер, або Змагання співців у Вартбурзі").

До нас дійшов єдиний документ, що стосується життя Ф. — дорожній рахунок єпископа Вольфґера, за яким 12 листопада 1203 р. він розпорядився видати поету 5 сольді на придбання хутряної шуби. Отже, Ф. був у почті єпископа. 1212 р. він вступив на службу до імператора Фрідріха II. На схилі віку (бл. 1230 р.) Ф. одержав від Фрідріха II земельну ділянку, очевидно, неподалік від Вюрцбурґа. За достовірним свідченням середини XIV ст., Ф. був похований у притворі Вюрцбурзького собору. На його гробниці викарбувано латинський чотиривірш, у якому поет називався "годувальником пташиної зграї" (натяк на Vogelweide — місце годування птахів) та "квіткою красномовства".

Творчість Ф. різноманітна за мотивами та поетичними формами. Він писав любовні пісні і в куртуазному, і народному дусі, "хрестові пісні" і пісні про мінливості долі у дусі лірики вагантів, "пісні світанку" і шпрухи — злободенні поезії політичного й етичного змісту. Для поезії Ф. характерне розмаїття, майстерне володіння формою, індивідуальна переробка багатьох жанрів. Саме його творчість знаменує розквіт мінезинґу і водночас виходить за рамки куртуазної естетики.

За традицією, що сягає доби романтизму, поетичні твори Ф. поділяють на "пісні" та "шпрухи". У ранніх піснях він наслідує свого вчителя Р. фон Хаґенау, оспівує, згідно з куртуазним каноном, красу та чесноти Прекрасної Дами. Проте любовна лірика Ф. швидко вийшла за рамки усталеної традиції. Полемізуючи з Хаґенау, він протиставляє меланхолії та безмовному почуттю ("кохання без взаємності") радість розділеного кохання. Поет оспівує земну красу, створює яскравий і мальовничий поетичний світ. Ф. чудово засвоїв ідеологію та мистецтво мінезинґу, однак створив протилежний куртуазній етиці образ коханої, близький до героїні народної любовної лірики. Він називає її не "дама" (frouwe), а "жінка" (wip), звертається до неї не на "Ви" (ir), а на "ти" (du). Оспівуючи чуттєве кохання і кохання високе, Ф. зображує не лише недоступну даму, а й просту дівчину, і навіть дружину, що було нетрадиційним для куртуазної лірики.

Найзнаменитіша пісня Ф. — *"Під липою"* ("Under der linden an der heide..."). Ця варіація на тему пасторалі є поетичною розповіддю простої дівчини про побачення з коханим. Пісня містить фольклорні мотиви, перейнята відчуттям краси природи, привертає простотою і природністю. Поет зображує земні почуття, використовує звуконаслідувальний рефрен "тандарадей":

Де тінь од липи
У долині,
Постіль на двох узріли б ви.
Що там є ліпо,
Свідчать нині
Зламані квіти між трави.
А з уголовини в гаю —
Тандарадей! — співалось любо солов'ю.

Я поспішала
У гай щосили,
Де мій коханий ждав мене.
Там я пізнала,
Боже милий,
Блаженство, що не промине.
Чи цілував? — Разів до ста —
Тандарадей! — червоні досі ще уста...

(Пер. І. Качуровського)

Ф. був також визначним політичним поетом-публіцистом свого часу, майстром шпруха. До нього шпрухи входили у репертуар мандрівних поетів, які не висували до жанру особливих вимог. Ф. перетворив шпрух у знаряддя політичної боротьби. У своїх шпрухах він дав аналіз суспільної ситуації в Німеччині та Європі. Ф. засуджував багатьох впливових осіб, зокрема Оттона IV, котрий відмовив йому у заступництві, гострій сатирі піддав папський Рим, обурюючись із приводу втручання Римської курії у справи Німецької імперії. Поет був переконаним прихильником зміцнення світської імперської влади в Німеччині, супротивником папського впливу. Він викриває феодальну анархію, захищає ідею національної єдності і народного добробуту. Особливе місце у шпрухах посідає тема повчання. Політичну пропаганду він поєднує із моральною проповіддю. Ф. ратує за моральну досконалість особистості і щиросердну чистоту. Поет у своїх шпрухах викрив користолюбство Філіппа, жорстокість Оттона, затаврував скнарість ченців, розбещеність придворних, розгул і пияцтво військової вольниці. Найвищою чеснотою людини він вважав честь; ставив її понад багатство і знатність походження.

Ф. був у величезній повазі поміж поетів свого часу. Його вславляли Ґотфрід Страстбурзький і Ґуго Трімберзький; німецькі мейстерзинґери вважали Ф. одним із своїх дванадцяти великих майстрів. Однак згодом його надовго забули на батьківщині. "Друге народження" Ф. відбулося у 20—30-х рр. XIX ст. після появи книги Л. Уланда "Вальтер, старонімецький поет"

(1822), видання його творів К. Лахманом (1827) і виходу їхнього перекладу сучасною німецькою мовою, зробленого К. Зімроком (1833).

До нашого часу не збереглися рукописи самого Ф., з його творами читачі знайомляться за поетичними антологіями, складеними вже після смерті Ф. Відомо у копіях близько сімдесяти пісень і ста шпрухів Ф.

Українською мовою вірші Ф. перекладали Л. Первомайський, І. Качуровський та П. Тимочко.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Первомайський Л. Твори. — К., 1986. — Т. 6; [Вірші] // Всесвіт. — 1994. — № 3, 1999. — № 7. *Рос. пер.* — Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. — Москва, 1974; Стихотворения. — Москва, 1985.

Літ.: Гуляев Н.А. и др. История нем. л.-ры. — Москва, 1975; Пуришев Б.И. Вальтер фон дер Фогельвейде и нем. миннезанг // Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения. — Москва, 1985; Чавчанидзе Д. Л. Куртуазный поэт на исходе рыцарской эпохи // Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения. — Москва, 1985.

Є. Васильєв



ФÓЛКНЕР, Вільям Гаррісон (Faulkner, William Harrison — 25.09.1897, Нью-Олбані, шт. Міссісіпі — 6.07.1962, Оксфорд, шт. Міссісіпі) — американський письменник, лауреат Нобелівської премії 1949 р.

Народився на Півдні Америки у штаті Міссісіпі, з яким була пов'язана історія його сім'ї. Більшу частину свого життя провів саме тут, у містечку Оксфорд. Історія та легенди американського Півдня та перекази його власної родини стали матеріалом найвідоміших творів Ф. Однією із родинних легенд було життя прадіда Ф., на честь якого майбутнього письменника назвали Вільямом. Полковник Фолкнер побудував залізницю від міста Ріплі, під часи війни Півночі та Півдня створив і очолив кавалерійський полк, написав роман “Біла троянда Мемфіса”, загальний тираж якого сягнув 160 тис. примірників; виконував адвокатські функції у Ріплі й, утверджуючись на Півдні, у різний час при самозахисті убив трьох людей. Суд щоразу виправдовував його. Проте, врешті-решт, полковника Фолкнера застрелив його політичний суперник. Майбутній письменник народився через вісім років після смерті прадіда, коли багато людей все ще пам'ятали його. У місті навіть була встановлена його статуя. Ф. подобалася прадідова легендарність, і він писав про це так: “Його знала сила-силенна людей, але немає і двох осіб, які б однаково згадували про нього чи на один копил описували”.

Батько письменника, Маррі Фолкнер, був інспектором в університеті Міссісіпі. Він не мав ані темпераменту, ані хватки легендарного полковника Фолкнера і був радше невдахою. У його сім'ї росли четверо синів, серед яких найстаршим був Вільям. Про хлопчиків піклувалася чорношкіра нянька Кароліна Барр, яка до 16 років перебувала у рабстві, і вона розказувала чимало історій про життя чорних невільників і про війну Півночі та Півдня. Хлопці лазили на дерева за пташиними гніздами, любили походи до лісу, який починався одразу ж за їхнім будинком, робили досліди з хімії та фотографії. Вільям любив читати і малювати. Він став чудовим рисувальником, успадкувавши художні здібності від матері. Коло його лектури визначала бібліотека прадіда, смак якого “зводився до найпростішої прямолінійної романтики, на кшталт Скотта і Дюма”. Сильне враження на хлопчика справив перекладений роман Г. Сенкевича “Пан Володиєвський”. У 16 років Ф. відкрив для себе А. Ч. Свінберна, а згодом П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, С. Т. Колріджа. У Ф. змалечку проявився талант оповідача. Він умів говорити так захопливо, що міг змусити свого приятеля Френка Макелроя виконувати свою домашню роботу — приносити з повітки відро з вугіллям — за власні оповідки. З 9 років Ф. їздив на доросле полювання. Свої дитячі враження від мисливства передав у повісті *“Ведмідь”*. У школі за два роки Ф. закінчив чотири класи. Любив грати у футбол та бейсбол, а от боротися не любив. У 12 років Ф. випускав рукописну газету. На запитання вчителя про плани на майбутнє завжди відповідав, що хоче стати письменником, як його прадід. Любив коней, пропадав у конюшнях, які утримував батько. На заощаджені гроші купив собі поні, який виявився необ'їжджeним, і зумів приборкати його. Надавав великого значення самоосвіті і, зрештою, у десятому класі покинув школу.

У 17 років Ф. познайомився з 21-річним випускником університету Ф. Стоуном, котрий став його другом на все життя. За порадою товариша Ф. перечитав О. де Бальзака, В. М. Теккерея, Г. Філдінґа, Д. Дефо, Ч. Діккенса, Дж. Конрада, Ш. Андерсона, Т. Драйзера, М. Гоголя, Ф. Достоєвського, А. Чехова, вірші П. Верлена, Ш. Бодлера, С. Малларме, Р. Фроста, Т. Еліота. Відтак на запитання про те, як навчитися писати, Ф. завжди радив читати якомога більше і думати над тим, як це зроблено. Не любив книг із філософії й естетики. Стоун згадував, що під час прогулянок околицями Оксфорда, окрім розмов про прочитане, вони вигадували персонажів, водночас смішних і страшних, які нагадували

поширених у ті часи дрібних здирників та авантюристів.

У дитинстві на Ф. справила велике враження демонстрація польоту на повітряній кулі. Він узявся конструювати планер, який, проте, розвалився під час випробування. У Європі тривала війна. Ф. зачитувався повідомленнями про подвиги пілотів, на рахунку яких було 38, 40, 72 збитих літаків. У 1918 р. було оголошено про набір у канадське авіаційне училище, і Ф. подався вчитися на авіатора.

У 1919 р. Ф. вступив в університет Міссісіпі, обравши для вивчення французьку та іспанську мови й англійську літературу. Вірив лише у самоосвіту, сумлінним студентом не був. Змінив низку випадкових посад (був університетським поштмейстером, працював у книгарні). Із задоволенням виконував обов'язки наставника скаутів. Чимало часу присвячував походам з дітьми, вигадував для них ігри, що розвивали сміливість, спритність, кмітливість. Увечері біля багаття розповідав своїм юним слухачам різноманітні історії. На цьому трималася дисципліна: якщо її порушували, розповідей не було.

У 1925 р. Ф. зумів опублікувати збірку віршів *"Мармуровий фавн"* ("The Marble Faun"), на якій позначився сильний вплив французьких символістів, але водночас поезія Ф. вирізнялася тонкою музичністю, відчуттям кольору і ритму. Мармуровий фавн серед прекрасного саду, де все живе — квітнуть троянди, виграють мерехтливими бризками фонтани, шумлять дерева, уособлював двоїсту природу створіння, яке усвідомлює свою вічність і минущий характер всього, що її оточує, але при цьому не здатне отримати чуттєву насолоду, пізнати принадливість навколишнього життя. Цей образ був метафорою життя митця: його прагнення бути разом з людьми, жити їхнім життям і бути схожим на них і, водночас, усвідомлення неможливості такого поєднання і навіть свідомого відсторонення і протиставлення себе їм.

Того ж таки року Ф. вирушив у Новий Орлеан і познайомився там із Шервудом Андерсоном, який тоді працював журналістом і відіграв важливу роль у становленні молодого письменника. Щоб допомогти Ф., Андерсон вдався до гри: пишучи листи від імені вигаданих персонажів, він керував роботою літератора-початківця, всіляко підтримуючи його наміри взятися за роман. Перший роман Ф. *"Солдатська винагорода"* ("Soldier's Pay", 1926) розповідав про юнацький псевдоромантизм та уроки Першої світової війни. Проте у 1926 р. ця тема була вже не новою.

У 1927 р. з'явився наступний роман — *"Москіти"* ("Mosquitoes"), у якому вперше дія відбувається у містечку Джефферсон — узагальненому образі маленьких містечок американського Півдня. Після *"Москітів"* з'явилася низка наступних романів, серед яких був і *"Сарторіс"* ("Sartoris", 1929) — перший із серії творів, що описують історію родин Комптонів і Сарторісів. Того самого року Ф. написав оповідання, у яких вперше з'явилися Гевін Стівенс — окружний прокурор, людина з підвищеним почуттям справедливості (йому судилося стати перехідним героєм, який об'єднує багато творів Ф. у певну цілісність, як це було колись з перехідними героями Бальзака), та Флем Сноупс, торговець швацькими машинками "Ретліф". Долі цих персонажів надзвичайно ретельно будуть простежені у подальших творах Ф. Саме у цей час письменник остаточно знайшов свою тему.

Ш. Андерсон радив Ф. спробувати описати місце, де він народився, і відчути його силу та владу над собою. І, почавши писати про добре відоме, Ф. відчув невичерпність знайденої теми. Розмірковуючи про своєрідність американської літератури, Ф. стверджував, що вона не могла розвинутися з фольклору, тому що американський фольклор був надто строкатим, він складався з фольклору індіанців, чорного населення і переселенців. Вона також не могла виникнути і на ґрунті американського сленгу, адже він надто відрізнявся в різних куточках країни. Але вона могла виникнути лише на основі таких образів, які були б зрозумілими для кожного, хто читає англійською. І Ф. знайшов такі образи, створив їх. У процесі створення художнього твору він приділяв особливу увагу місцевому колориту, стверджуючи, що "Гамлет" та "Ромео і Джульєтта" могли бути створені лише в Англії і лише в єлизаветинський період, так само, як "Мадам Боварі" могла бути створена лише в долині Рони, а не деінде. Ф. докоряв американським письменникам, які подалися у Європу, вважаючи Америку естетично неспроможною.

Найважчим романом у своїй творчій біографії Ф. вважав роман 1929 р. *"Шум і лють"* ("Sound and Fury"), у чотирьох частинах якого свій погляд на події викладають різні люди, а найприкметнішою виявляється точка зору 33-річного душевнохворого Бенджі Комптона. У цьому творі Ф. досконало відшліфував філігранну письменницьку техніку у відтворенні чи то похмурих, чи то ліричних настроїв. У романі задовго до Другої світової війни пролунають слова, які згодом будуть усвідомлені як один з її висновків: "Жодна битва не призводить до перемоги. Битв навіть не існує. Поле бою лише розкриває перед людиною прірву її омани і її відчаю, а перемога — це тільки ілюзія, вигадка філософів і тупаків". Назву роману Ф. запозичив із шекспірівського "Макбета", де один із

персонажів називає життя людини повістю, розказаною божевільним, у якій немає жодного сенсу, а тільки шум і лють.

І в наступних своїх творах Ф. викриватиме бездумність, безглуздість життя обивателів. У романі *"Коли я конала"* ("As I Lay Dying", 1930) Анс Бандрен, виконуючи останню волю дружини поховати її у Джефферсоні, витягне її домовину з води, врятує з палаючого будинку і повернеться додому з новою дружиною, але це нікого не здивує. Події цього твору постають перед очима читача з іще різноманітніших, ніж у попередньому романі, точок зору. *"Коли я конала"* складається з 59 коротких монологів.

Ф. став популярним після виходу у світ його роману *"Святилище"* ("Sanctuary", 1931), написаного, щоби привернути увагу видавців. Ф. отримав роботу в Голівуді, де працював сценаристом на студії "Метро Голдвін Майєр". У 1932 р. з'явився його роман *"Світло у серпні"* ("Light in August"), а в 1936 р. — *"Авессалом, Авессалом..."* ("Absolom, Absolom..."). Ці твори зміцнили його репутацію найкращого сучасного романіста. У 1939 р. побачив світ роман *"Дикі пальми"* ("The Wild Palms"), а в 1940 р. — перший роман трилогії про Сноупсів — *"Хутірець"* ("The Hamlet"). Два інші романи цієї трилогії завершуватимуть творчий шлях Ф.: у 1957 р. письменник створив роман *"Місто"* ("The Town"), а в 1959 р. — *"Особняк"* ("The Mansion"). А між ними і першим романом трилогії з'явилися *"Осквернитель праху"* ("Intruder in the Dust", 1948), кілька збірок коротких оповідань, роман *"Притча"* ("A Fable", 1954).

Якщо розглянути творчість Ф. у сукупності, то стане зрозуміло, що він часто звертався до одних і тих самих сюжетів та подій. Стане ясним і його ставлення до власної творчості — як до ремесла. Він вважав працю письменника таким самим ремеслом, як і будь-яке інше. І як тесля збирає з окремих деталей меблі, так він невпинно експериментував з композицією своїх творів, складаючи її з уже відомих частин, але щоразу прописуючи їх інакше, прагнучи виявити нові відтінки змісту.

Ф. писав про історію та сучасні йому проблеми Півдня Америки, про міжрасові взаємини, про бездушність та бездумність ділків і авантюристів, які не пам'ятають і не вважають за необхідне пам'ятати про славну героїчну минувшину Півдня, що переживає економічну кризу. При цьому Ф. наголошував на тому, що він повинен сказати людям правду через любов до своєї батьківщини. На запитання про те, до якої школи він себе відносить, Ф. відповідав, підкреслюючи, що завжди намагається говорити правду, що це велика школа гуманістів.

У 1949 р. Ф. був визнаний лауреатом Нобелівської премії. У своїй промові під час нагородження він сказав: "Я вірю у те, що людина не зламається, подолає всі перешкоди і переможе. Людина безсмертна... тому що у неї є душа, наділена властивостями співчуття, жертовності, подолання перешкод". Ф. Стоун, якому Ф. присвятив свою трилогію, сказав про нього так: "Він більш великий як людина, ніж як письменник. Багато з нас говорять про ввічливість, про честь, про вірність, про вдячність. Білл не говорить про всі ці поняття, він живе ними... Інші люди можуть переслідувати вас і ображати, але це тільки одразу приверне Білла на ваш бік, якщо ви його друг. Якщо ви його друг і юрба вирішила вас розп'яти, Білл сам прийде вам на допомогу. Він понесе ваш хрест на пагорб разом з вами".

Ф. створив вигадану місцевість Йокнапатофу, наділивши її всіма рисами улюбленого ним Півдня. Намагаючись пояснити особливості свого стилю — довгі фрази, він говорив, що ніколи не сприймає людину саму по собі, але завжди лише у зв'язку з її минулим, і цей зв'язок з минулим Ф. прагнув відтворити у фразі — так само, як і певні зв'язки з майбутнім.

Ф. двічі побував у Європі і один раз у Японії. Жив у Парижі, але не прагнув познайомитися з відомими письменниками. Захотів лише подивитися на Дж. Джойса. Мабуть, як і його наставник Ш. Андерсон, він вважав, що культура — це насолода життям, дозвільність і відчуття неквапливості. Ф. був одружений з Естелл Олдхем, яку покохав і з якою пов'язував свої мрії ще в дитинстві. Був змушений пережити її шлюб і одружився з нею лише після того, як Естелл розлучилася з першим чоловіком, будучи матір'ю двох дітей. Таку ж відданість Ф. зберіг і щодо інших захоплень своєї юності — літаків, коней і полювання.

У його творах своєрідно поєднуються трагізм і гумор. Один із героїв Ф. у відчаї від смерті брата злітає у небо, заздалегідь знаючи, що літак несправний, інший — не знаючи, як керувати літаком і як його посадити на землю, вирушає в політ, щоб тільки вгамувати нестерпне дитинне бажання піднятися в небо. Йокнапатофські пройди крадуть мідні деталі з електростанції, яку самі ж і охороняють і за втрату яких змушені потім заплатити, обманним шляхом продають ледве живих коней, але увечері того самого дня купують їх назад, ставши жертвами ще витонченішого шахрайства.

Перед читачами Ф. намагався не запобігати, аби, за його власним висловом, не перетворювати літературу на духовну плювальницю.

Помер письменник 6 липня 1962 р. у лікарні, куди йому довелося лягти, після того як він упав із коня, поховали його на кладовищі

в Оксфорді. Його духовним заповітом можуть слугувати рядки із листа до М. Каулі: "У мене одне бажання — зникнути як окремий індивідуум, піти у небуття, не залишити в історії ні слідів, ані сміття, лише видані книги... Нехай підсумок та історія мого життя виразяться в одній фразі моєї епітафії та некролозі: він створював книги".

Українською мовою твори Ф. перекладали Р. Доценко, М. Пінчевський, В. Корнієнко та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Оповідання] // Всесвіт. — 1960. — № 4, 1971. — № 10, 1975. — № 7, 1977. — № 3; 1997. — № 3–4; П'ять оповідань // Всесвіт. — 1960. — № 4; Старий // Всесвіт. — 1962. — № 9; Крадії та інші твори. — К., 1972; Нобелівська промова В. Фолкнера // Всесвіт. — 1974. — № 12; Червоне листя: Новели. — К., 1978, 1979; Домашнє вогнище [Зійди, Мойсею]: Роман у новелах. — К., 1983; Статьи, речи, интервью, письма. — Москва, 1985; В свою останню годину: Роман // Всесвіт. — 1986. — № 6. *Рос. пер.* — Собр. рассказов. — Москва, 1978; Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1983; Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1985–1987; Пилон. — Москва, 2002.

Літ.: Анастасьев Н.А. Фолкнер: Очерк творчества. — Москва, 1976; Анастасьев Н.А. Владелец Йокнапатофы. — Москва, 1991; Белая Г.А. Худ. открытие и лит. процесс // Методология анализа лит. процесса. — Москва, 1989; Бернацкая В. Распавшийся порядок: О писательской индивидуальности Фолкнера // Вопр. л.-ры. — 1974. — № 3; Грибанов Б.Т. Фолкнер. — Москва, 1976; Денисова Т. Всесвіт по Фолкнеру // Роман і романісти США XX ст. — К., 1990; Долинин А. Причуды гения // Ин. лит. — 1990. — № 7; Доценко Р. Твори Вільяма Фолкнера в укр. перекладах // Всесвіт. — 1998. — № 7; Затонский Д. Фолкнер-новеллист // В наше время. — Москва, 1979; Затонський Д.В. Шлях Уільяма Фолкнера // Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. — К., 1982; Индж Т. Фолкнеровский фольклор: лит. сплетни, анекдоты и откровенная ложь // Ин. л.-ра. — 1990. — № 7; Николюкина А. "Моя вера в человека безгранична..." // Ин. л.-ра. — 1988. — № 4; Николюкина А. Человек выстоит: Реализм Фолкнера. — Москва, 1988; Палиевская Ю.В. Уильям Фолкнер. — Москва, 1970; Савурёнок А.К. Романы У. Фолкнера 1920–1930-х годов. — Ленинград, 1979; Соколова О. Г. Вільям Фолкнер у безмежному океані сподівань і безкінечному морі тривог амер. л.-ри // Вікно в світ. — 1999. — № 6; Тангян О.Ю. Новеллистика в творчестве У. Фолкнера // Филол. науки. — 1987. — № 3; Татаринова Л.Н. Романы Фолкнера как система. // Лит. США XIX–XX вв. — Краснодар, 1985; Уильям Фолкнер: Биобибл. указ. — Москва, 1979; Чаковский С. Ф. Анализ произв. как идейно-худ. целостности: (На материале романа У. Фолкнера "Шум и ярость") // Методология анализа лит. произв. — Москва, 1988; Чугунова Н. А. К вопросу о романтич. традиции в творчестве Фолкнера // Нац. специфика произв. зар. л.-ры XIX–XX веков: Проблема худ. образа. — Иваново, 1998; Чугунова Н. А. Повесть "Медведь" // Нац. специфика произв. зар. л.-ры XIX–XX веков: Проблема худ. образа. — Иваново, 1993.

Є. Чорноземова



ФО́РСТЕР, Едвард Морґан (Forster, Edward Morgan — 1.01.1879, Лондон — 7.06.1970, Кембридж) — англійський письменник.

Народився у сім'ї архітектора. Навчався у привілейованій школі (Тонбрідж-скул), спогади про яку дозволили йому згодом зауважити, що у подібних закритих навчальних закладах Англії виховують людей з "недорозвинутим серцем", які звикають приховувати і придушувати свої почуття. Питання про скутість і "сліпоту" людського серця, про вивільнення потенційних можливостей особистості стануть провідними у системі морально-етичної проблематики творів Ф.

У 1897 р. Ф. вступив у Кембриджський університет, де вивчав класичні мови та історію. Його наставником, а згодом і найкращим другом став Л. Г. Дікінсон — член ради Кінґс-коледжу. Знавець античності, він познайомив Ф. з колом своїх інтересів, прилучив його до серйозних занять філософією, працями неоплатоніків і містиків. Дікінсон був одним із засновників "Індепендент Рев'ю", друкованого органу лівого крила ліберальної партії. В "Індепендент Рев'ю" у період 1903–1906 рр. Ф. публікував свої статті й оповідання. У Кембриджі Ф. потоваришував з мистецтвознавцем Р. Фраєм, філософами Дж. Муром і Б. Расселом. Ідеї Дж. Мура, який зробив істотний внесок у розвиток неореалістичної філософії в Англії XX ст., його праці "Спростування ідеалізму" (1903) та "Основи етики" ("Principia Ethica", 1903), а також філософія І. Канта справили суттєвий вплив на Ф., визначивши дуалізм його естетики й етики, двопланову структуру його творів, своєрідність символіки. Ідеї Мура проявилися також і в темі пошуку досконалих, гармонійних взаємин між людьми, якій Ф. приділяв значну увагу у своїй творчості.

Протягом свого довгого життя Ф. побував у Греції та Німеччині, упродовж доволі тривалого часу жив у Італії, двічі відвідав Індію (1912–1913, 1921 рр.), виступав з лекціями про літературу у США. У роки Першої світової війни служив добровольцем Червоного Хреста в Александрії. Після війни повернувся у Лондон. Був пов'язаний з групою "Блумсбері", деякий час працював літературним редактором у лейбористському часописі "Дейлі геральд". Упродовж багатьох років Ф. мешкав у містечку Ебінґер у графстві Суррей. У 1927 р. Кінґс-коледж Кембриджського університету обрав Ф. своїм почесним членом. У 1937 р. він був нагороджений медаллю Королівського літературного товариства.

Після Другої світової війни Ф. почали називати класиком. З 1946 р. і до самої смерті він, як почесний член Кінгс-коледжу, жив у Кембриджі.

Своє перше оповідання *"Паніка"* ("The Story of a Panic") Ф. написав у 1902 р., а опублікував у 1904 р. Згодом були створені інші оповідання, які увійшли до збірок *"Небесний омнібус"* ("The Celestial Omnibus", 1911) та *"Вічна мить"* ("The Eternal Moment", 1928). У період перед Першою світовою війною Ф. написав чотири романи: *"Куди бояться ступити ангели"* ("Where Angels Fear to Tread", 1905), *"Найдовша подорож"* ("The Longest Journey", 1907), *"Кімната з краєвидом"* ("The Room with a View", 1908), *"Хавардс-Енд"* ("Howards-End", 1910).

Після Першої світової війни побачив світ найвідоміший роман Ф. *"Поїздка до Індії"* ("A Passage to India", 1924), який зробив письменника знаменитим. Більше за життя Ф. не з'явилося жодного художнього твору, але писати і займатися літературною діяльністю він не припиняв до останнього дня. У період 20—30-х рр. були написані основні літературно-критичні праці Ф. Він виступав зі статтями та лекціями. У 1927 р. побачила світ його книга *"Аспекти роману"* ("Aspects of the Novel"), згодом — збірники нарисів і статей *"Ебінґерські жнива"* ("Ebinger Harvest", 1936) і *"Хай живе демократія"* ("Two Cheers for Democracy", 1951). До останньої книги, окрім подорожніх нарисів і есе, увійшли також радіовиступи Ф., з якими в роки Другої світової війни він регулярно звертався до своїх співвітчизників. Ф. також опублікував біографію Дікінсона, праці про В. Вулф. Спогадам про перебування в Італії присвячена його книга *"Пагорб Деві"* ("The Hill of Devi", 1953). Разом з Е. Крозьєром Ф. написав лібрето до опери Б. Бріттена "Біллі Бад", створеної за мотивами однойменного твору Г. Мелвіла. Дедалі відомішими ставали його романи та оповідання, створені замолоду. Свою відмову від створення нових романів сам письменник пояснював надто швидкими темпами розвитку життя, за якими він не встигав, а тому й адекватно передати їх, як йому здавалося, був не в змозі. "Мене не лякають переміни у світі, але пояснити їх я не можу", — зізнавався він в одному зі своїх листів. Утім, Ф. відчував вразливість позиції лібералізму та невтручання, яку він зайняв. У своїй промові на Міжнародному конгресі письменників (1935) він зауважив: "Якщо спалахне нова війна, то письменники, віддані принципам лібералізму й індивідуалізму, на зразок мене чи Хакслі, будуть просто-таки знищені. Ми нічого не можемо проти цього вдіяти, ми будемо голками пришивати латки, доки не вибухне катастрофа".

В *"Аспектах роману"* Ф. писав, що основу роману складає розповідь, розказана історія, яка відтворює життя у його часовому розвитку. Вміння передати рух часу, ритм життя він вважав необхідною умовою створення повновартісного твору. Справді великими романістами Ф. визнавав тих, хто володіє талантом створення багатогранних людських характерів. Саме такими письменниками Ф. вважав Л. Толстого і Ф. Достоєвського, Г. Філдінґа і Г. Флобера. Високо цінував Ф. і творчість М. Пруста.

Романи самого Ф. відзначаються двоплановістю, органічним поєднанням реалістичних зображень дійсності із системою символів. Він прагне до гармонічного поєднання двох елементів — реального й ідеального, до зв'язку "двох світів" ("світу речей" і "світу явищ"). На цьому ґрунтується запропонована Ф. теорія "координації" і "взаєморозуміння". Творам Ф. притаманна багатозначність. Але у них завжди реалістичний елемент домінує над туманною символікою. В. Вулф слушно зауважила, що Ф. віддає перевагу точному зображенню, уникаючи надмірного використання символів.

Своїми вчителями Ф. називав трьох англійських письменників: С. Батлера, Дж. Мередіта і Дж. Остін. У Батлері його приваблювала непримиренність у ставленні до будь-яких виявів фальші та лицемірства, поєднання дійсного і неможливого; романи Остін і Мередіта захоплювали Ф. майстерністю психологічного аналізу. Найвидатнішими романістами Ф. вважав Толстого і Пруста: Толстой неперевершено відтворює реальний світ, а Пруст найвитонченіше проникає у таємні глибини підсвідомості. На думку Ф., вони доповнюють один одного. Відтак ідеальним йому видається гармонійне злиття обох стихій, втілених у творчості цих письменників.

З перших кроків у літературі Ф. послідовно дотримувався думки про ворожість світу бездуховного практицизму по відношенню до справжньої людяності. Він розділяв людей на дві протилежні категорії: одні живуть за законами прописної моралі і власної вигоди, натомість вчинки інших визначаються велінням серця, прагненням допомогти людям, повною зневагою до корисливості. Думка про згубний вплив на людину сучасної антигуманної цивілізації пролунала ще в ранніх оповіданнях Ф., а згодом стала однією із провідних і в його романах.

Основу багатьох оповідань Ф. становлять взаємини людей з природою, яка пробуджує у них природні, а тому й прекрасні прагнення. Уже в першому оповіданні *"Паніка"* міститься ядро конфлікту, що виникне і в наступних творах: англієць з "недорозвинутим" серцем і пригніченими певним вихованням емоціями та

краса природи. "Ми всі безнадійно загрузли у вульгарності, — каже один з героїв. — Через нас і нам на сором Нереїди покинули ріки, Ореади — гори, а ліси перестали бути притулком для Пана". Лише чотирнадцятирічний Юстас, прилучившись до раніше невідомої йому живодайної сили і краси італійської природи, відчуває радість буття. А коли його змушують повернутися додому, він у відчаї шепоче: "Я бачив усе, а тепер не бачу нічого". Про такі ж "миттєвості прозріння" йдеться і в оповіданнях *"Дорога з Колонуса"* ("The Road from Colonus") та *"Вічна мить"*, герої яких усвідомлюють, що найважливішими у їхньому житті були ті щасливі і неповторні хвилини, коли їм судилося осягнути справжні вартості буття.

В оповіданні *"Небесний омнібус"* використаний характерний для Ф. принцип: у буденну ситуацію, яка передається низкою деталей побутового плану, раптово, наче сонячний промінь, проникає чарівна казка. І дарма, що вона дуже коротка, що яскраву гру її барв судилося побачити лише дитині, яка злітає у небо на дивовижному омнібусі, проте саме її минуще сяйво дозволяє відчути справжню красу буття. Світ дітей і світ дорослих письменник протиставляє в оповіданні *"Координація"* ("Coordination"). У той час, як за вказівкою міністерства освіти керівниця школи для дівчаток намагається здійснити принцип координації всіх навчальних предметів, маленькі учениці, а услід за ними й учительки відкривають для себе справжній сенс "координації": він полягає у взаєморозумінні між людьми, і саме до цього варто прагнути, не піддаючись рутині, встановленій наставниками з "недорозвинутими серцями". В оповіданні *"Машина зупиняється"* ("The Machine Stops", 1906) Ф. висловив думку, яка стала своєрідним лейтмотивом усієї його творчості: "Природні почуття і поривання людини — це благо, і якби люди без облудного сорому дотримувалися цього, то на землі було б набагато краще жити".

Кожен із романів Ф. — це варіант жанру "виховного роману". Тема подорожі, яка кардинально змінює людину, проходить через усю творчість письменника. Дія романів *"Куди бояться ступити ангели"* і *"Кімната з краєвидом"* відбувається в Італії, у *"Поїздці до Індії"* Ф. переносить читача в Азію, але навіть тоді, коли описані події сталися в Англії, герої торують шлях "назустріч собі", пізнаючи себе і навколишній світ. Невипадково один із форстерівських романів називається *"Найдовша подорож"*. Його герой Рікі Еліот проходить життям, здійснює свою подорож, але не знаходить у собі сил протистояти рутині буденності, чинить проти совісті і, таким чином, зраджує самого себе. Життя з його реальними вартостями вислизає від нього: він відкинув його безцінні дари. "Мені здається, — розмірковує герой, — що час від часу ми зустрічаємо у нашому житті людину або стаємо свідками події, яка є символічною. Сама по собі вона ніщо, і все ж на якусь мить вона стає своєрідним певним принципом. Приймаючи його, ми приймаємо життя. Але якщо ми лякаємося і відкидаємо його, ця мить минає; символ ніколи не виникає знову".

Ф. прагне допомогти людям звільнити заховані у надрах їхніх душ скарби. Для цього він переносить своїх героїв у незвичайне і нове для них оточення. Італія з її яскравими барвами та красою природи, такою не схожою на англійську, італійці з притаманним їм вільним виявом емоцій перетворюють Кароліну Еббот і Філіппа Герріотона (*"Куди бояться ступити ангели"*). Побувавши в Італії, переживши все те, що подарувала їм доля під час цієї подорожі, вони вже не зможуть жити так, як колись. Нові та радісні перспективи відкриваються і перед Люсі Ханічерч (*"Кімната з краєвидом"*): перебування в Італії не могло не датися взнаки, адже там вона "долучилася до реальності", навчилася бачити і розуміти. "Можливо, вона і могла би забути свою Італію, — зауважує автор, — але тепер вона навчилася краще розуміти свою Англію". Кохання до Джорджа Емерсона допомогло їй зрозуміти саму себе, знайти в собі сили, щоби відмовитися від Сесіла Вайза, з образом якого в романі пов'язані уявлення про "антижиття". "Італія наділила її найціннішим скарбом — власною душею".

У романі *"Хавардс-Енд"* Ф. тяжіє до ширших узагальнень, звертаючись до проблем, пов'язаних з долею сучасного йому англійського суспільства, визначаючи шляхи його подальшого розвитку. Маєток Хавардс-Енд асоціюється з усією країною; письменник порушує питання про право на спадщину: кому належатиме Хавардс-Енд, хто успадкує Англію, від кого залежатиме її майбутнє? Хто вирішуватиме її долю — люди на кшталт буржуазного ділка Вілкокса чи такі, як освічена, гуманна і чуйна Марґарет Шлегель? Порятунком від усіх лих Ф. вважає взаємозв'язок людей різних соціальних верств та поглядів.

"Поїздка до Індії" — один з найсильніших антиколоніальних романів у англійській літературі новітнього часу. Питання про шляхи досягнення взаєморозуміння і дружніх відносин між Індією та Англією, між Сходом і Заходом розглядається у суспільно-політичному плані. Ф. полемізує з трактуванням "колоніальної теми" у творах Дж.Р. Кіплінґа. Двічі побувавши в Індії, спостерігаючи за піднесенням визвольного руху у цій країні, Ф. дійшов висновку про приреченість колоніальної політики та безперспектив-

ність придушування і залякування місцевого населення. Письменник розмірковує над тим, яким чином можна зруйнувати споруджуваний упродовж століть бар'єр між Сходом та Заходом. І хоча Ф. не висуває певної соціально-політичної програми, проте він твердо переконаний у тому, що порозуміння між людьми можна досягнути "за допомогою доброї волі, поєднаної з культурою та розумом". Ф. намагається бути об'єктивним: і в образах англійців, і в образах індійців він зауважує як позитивні, так і негативні риси. Але сама логіка життя робить позицію англійців неспроможною. З щирим теплом і повагою пише Ф. про індійців. Вони розумні, чарівні, безпосередні у своїх почуттях. Зокрема, таким є доктор Азіс. Він здобув добру освіту, захоплення медициною поєднує з пристрастю до поезії. Разом зі своїм другом англійцем Філдінґом він мріє про всесвітнє братерство народів і вважає, що засобами досягнення цієї мети є доброта, любов і чуйність. Водночас Азіс переконаний, що тільки ліквідація колоніальної залежності Індії від Англії дозволить народам цих країн досягти взаєморозуміння і дружби: "Індія повинна стати нацією! Ніяких іноземців! Індуси, і мусульмани, і сікхи, і всі повинні стати єдиними!.. Геть англійців... і тоді ви і я будемо друзями!" Ці слова — висновок, до якого разом зі своїм героєм приходить Ф. Для всіх героїв роману, які виросли й отримали виховання в Англії (Ронні Хезлоп, Філдінґ, місіс Мур, Адела), подорож до Індії стає серйозним випробуванням, перевіркою їхньої людської гідності, життєздатності поглядів.

Романам Ф. властиві чітко продумана, завершена композиція, глибина і витончена майстерність психологічного малюнку, неабияка вправність у відтворенні відчуття постійного руху часу. Проза Ф. вельми поліфонічна, їй притаманна внутрішня гармонія, сповнена особливої теплоти і зачарування.

Тв.: Укр. пер. — По той бік живоплоту: Оповідання // Всесвіт. — 1987. — № 3. *Рос. пер.* — Поездка в Индию. — Ленинград, 1937; Избранное. — Ленинград, 1977; Возвращение из Колона // Англ. новелла XX века. — Москва, 1981.

Літ.: [Англичанин познаёт Индию] // Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. — Москва, 1970; Михальская Н.П. Пути развития англ. романа 1920–1930-х годов: Утрата и поиски героя. — Москва, 1966; Михальская Н.П. Творчество Э.М. Форстера в контексте лит. процесса новейшего времени // Филолог. науки. — 1976. — № 3; Beer J.B. The Achievement of E.M. Forster. — London, 1962; Grews Fr.C. E.M. Forster. The Perils of Humanism. — Princeton, 1962; Forster. A Collection of Critical Essays. — Cliffs (New York), 1966; Macaulay R. The Writings of E. M. Forster. — London, 1970; Kirkpatrick B. J. A Bibliography of E.M. Forster. — London, 1968.

Н. Михальська



ФО́СКОЛО, Уґо (Foscolo, Ugo; автонім: Ніккол, Уґо — 6.02.1778, Закінф, Греція — 10.09.1827, Тернем-Ґрін, побл. Лондона) — італійський письменник.

Народився Ф. на острові Закінф (Занте) біля західного побережжя Греції, який належав Венеціанській республіці. Його батько — італієць із Венеції, лікар, мати — гречанка. Після смерті батька у 1792 р. мати з дітьми перебралася до Венеції, де майбутній письменник отримав освіту, яку завершив у Падуанському університеті. На його формування великий вплив справила Французька революція та ідеї французьких просвітників, але водночас багато важила національна культурна та літературна спадщина; як він зізнавався, його виховували Плутарх, Данте і В. Альф'єрі.

У літературу Ф. увійшов у 2-ій пол. 90-х рр., дебютуючи майже одночасно як поет і драматург. Його першим поетичним твором була ода *"Бонапарту-визволителю"* ("Bonaparte-liberatore", 1797), в якій знайшли також вираження його республіканські переконання і палкий італійський патріотизм. Того ж 1797 р. він завершив свій перший драматичний твір, трагедію *"Фієст"*, в якій наслідує Альф'єрі.

Тяжким ударом для Ф. було Кампоформійське перемир'я, яке у жовтні 1797 р. Бонапарт уклав з Австрією і віддав їй Венецію з областю. Через деякий час Ф. переїхав у Мілан, який став столицею Цизальпінської республіки і водночас центром духовного пробудження та патріотичного руху в північній Італії; молодий письменник активно включився у ці процеси. Коли у 1799 р. в Північну Італію вдерлися об'єднані російсько-австрійські війська під командуванням О. Суворова, Ф. взяв до рук зброю, брав участь у багатьох битвах і кілька разів був поранений. Наступного року окупанти були витіснені з Італії, але з військовою службою Ф. остаточно порвав лише у 1806 р. і повернувся у Мілан; на цей період припадає розквіт його художньої творчості.

Після падіння Наполеона австрійці повернулися в Італію і зайняли Мілан, де жив Ф. Вони запропонували йому співпрацю в замаскованому проурядовому часописі, але письменник відхилив цю пропозицію і змушений був емігрувати. Спершу він перебрався у Швейцарію, але там не почувався у безпеці від австрійської поліції. У 1816 р. він переїхав у Лондон, де й пройшов його останній, емігрантський, період життя. Йому доводилося тяжко бідувати, але і в цих умовах він не припиняв патріотичної та літературної діяльності, які

у нього тісно перепліталися. Помер Ф. у Лондоні 1827 р., і вже після об'єднання Італії, у 1871 р., його тіло було перевезено на батьківщину й поховано у флорентійській церкві Санта-Кроче, усипальниці великих синів Італії.

Творча спадщина Ф. порівняно невелика, але дуже розмаїта за жанровим складом. Найзначнішу її частину складають поетичні твори, зокрема поеми та оди, але він був також автором трьох трагедій та одного роману, виступав як публіцист та літературний критик, в останній період життя писав історико-літературні праці, якими започаткував сучасне італійське літературознавство. Його естетико-літературні погляди були класицистичними, але як неокласицист межі XVIII–XIX ст. він орієнтувався не на "старий" класицизм XVII ст., його закони та правила, а на класичну спадщину античності. Особливо наголошував Ф. на громадсько-патріотичній і виховній функції літератури, і цим принципам підпорядковувалася його творчість.

Найбільш класицистична за своїм змістом та структурою драматургія Ф. і, відповідно, вона найменш самостійна й оригінальна. Особливо це стосується його ранньої трагедії *"Фієст"*, яка була наслідуванням Альф'єрі; у ній античний міфологічний сюжет (із знаменитого аргоського циклу давньогрецьких міфів) використовується для декларації політичної ідеї "тираноборства". Цими ж рисами позначена й пізніша трагедія Ф. *"Аякс"* на сюжет із циклу міфів про Троянську війну, в який вводяться сучасні політичні ідеї, а в образі головного героя Аякса вгадується Наполеон і вловлюється антинаполеонівська тенденція. Найцікавішою є остання трагедія Ф. *"Річчарда"* (1813) з її середньовічним сюжетом, що нагадує "Ромео і Джульєтту" В. Шекспіра, вправленим у бездоганну класичну форму, та ідеєю об'єднання Італії в єдину державу.

У поезії улюбленим жанром Ф. була ода, яка найбільше відповідала його обдаруванню та творчій програмі. Він писав оди на політичні та патріотичні теми, сповнені пафосу й пристрасті *("До Бонапарта-визволителя", "Новим республіканцям", "Данте")*, а також особистісно-ліричного змісту *("До Луїджії Палавічіно, котра упала з коня", "На видужання подруги")*. У цих творах, особливо другої групи, Ф. йде не тільки від канону класицистичної оди XVII–XVIII ст., де панувала риторика, — в них озивається також хорова лірика Піндара, дається взнаки могутня лірична стихія, первісно притаманна оді. Крім од, Ф. писав сонети, які теж відзначаються ліричністю змісту, зокрема сонет *"Джачінто"*, присвячений рідному острову.

Але вершиною поетичної творчості Ф. є поема *"Гробниці"* ("Sepolcri", 1807), яка увійшла до золотого фонду італійської класичної поезії. Після її виходу у світ Ф. почали називати "автором *"Гробниць"*. За словами Ф. Де Санктіса, ця поема була в Італії "першим ліричним голосом нової літератури, ствердженням свідомості нової людини, що формувалася".

Приводом до написання поеми став поширений із Франції на Італію декрет, який забороняв ховати покійників у межах міста і споруджувати їм пишні гробниці. Творці цього декрету керувалися "демократичними намірами": спрямований він був на зрівняння багатих і бідних якщо не в житті, то у смерті. Але Ф. цей декрет сприйняв як посягання на пам'ять про минуле, зокрема на національну пам'ять, що в тогочасних італійських умовах набувало особливого сенсу. Для поневоленої і приниженої країни, якою була тогочасна Італія, її гробниці — це пам'ять про велику та славну минувшину, яка зігріває і запалює серця. В очах поета гробниці стали символом духовного зв'язку поколінь, своєрідним кодом національно-патріотичної пам'яті.

Генетично ця поема Ф. пов'язана із "цвинтарною поезією", яка наприкінці XVIII ст. поширилася і в Італії. Але автор *"Гробниць"* наповнив свій твір іншим, багатим і розмаїтим змістом, далеким від сумовитих медитацій про швидкоплинність життя та вічний спокій. Вона вся звернена до життя, його жагучих проблем і невгамовних пристрастей. Водночас це філософська поема у кращому значенні слова, і розпочинається вона роздумами про життя і смерть, про ілюзорне та справжнє безсмертя. Духовний син доби Просвітництва, Ф. не вірить у безсмертя душі та потойбічне життя, хоча йому й хотілося б у це вірити. Та хоча лише сама матерія безсмертна, а всі її форми минущі, все ж смерть — це не перехід в ніщо. Безсмертя існує, і справжнє безсмертя твориться людьми, тими, котрі живуть і діють, і тими, котрі приходять їм на зміну; воно — у пам'яті живих про тих, хто відійшов.

Переводячи тему в історичний план, де історія переплітається з міфологією, Ф. говорить, що безсмертя не в пишноті гробниць, а в діяннях людей, якими вони прислужилися вітчизні та людству. Гробниці — це лише символи цього зв'язку, цієї естафети поколінь. З'являється в поемі знаменитий епізод, в якому йдеться про церкву Санта-Кроче у Флоренції, цей справжній пантеон Італії, куди Альф'єрі для духовної наснаги приходив бесідувати з великими мерцями. Завершується твір викликом із небуття Трої, яка засвідчує, що й зруйнування цивілізації не призводить до зникнення пам'яті про славні подвиги — вони зберігаються, оспівані музами. З героїв Троянської війни Ф. вивищує Гектора як патріота і захисника вітчизни. Троя загине, але Гектора будуть шанувати й оплакувати "всюди, де кров, пролита за вітчизну, буде

священною, аж доки сонце освітлюватиме скорботи людей".

У тогочасній італійській літературі поема *"Гробниці"* була яскравим новаторським твором як на змістовому, так і на формальному рівнях. У ній виразно проявився процес оновлення форм італійської поезії. Автор відмовився від традиційних розмірів, від строфіки та рими, але це не означало відмову від музики, з якою споріднене поетичне мистецтво, — навпаки, в білих віршах поеми зазвучали, кажучи словами Де Санктіса, "голос душі та музика речей". За своїми формальними ознаками *"Гробниці"* є, власне, вільною ліричною композицією, у якій світ думок і почуттів людини нової історичної доби знаходить спонтанне патетичне втілення, не скуте умовностями та приписами старих поетик. З цього боку поема Ф. була важливим кроком у напрямі романтизму.

Продовженням лінії у творчості Ф., розпочатої *"Гробницями"*, є поезії *"Алкей"*, *"Нещастя"* і *"Океан"*, а також велика поема *"Грації"* ("Grazie", 1814). Це теж твір філософсько-ліричного змісту, що тяжіє до поезії-гімну. У ньому багато артистичної майстерності, але йому бракує як великої об'єднуючої ідеї, так і того душевного запалу та пристрасті думки, які захоплюють читача, підносять його дух та уяву.

Роман *"Останні листи Джакопо Ортіса"* ("Ultime lettere di Jacopo Ortis") був написаний Ф. у 1798–1802 pp., але до цього твору автор повертався неодноразово, доробляючи та доповнюючи його; остання його редакція датується 1817 р. Тому, хоч дія роману відбувається в 1797–1799 pp., у ньому автор узагальнив історичний та особистий досвід за цілий період.

І за змістом, і за формою цей роман близький до роману Й.В. Гете "Страждання юного Вертера", і його авторові не раз доводилося вислуховувати зауваження про наслідування. Протестуючи проти цього, Ф. заявляв, що роман Ґете він прочитав, коли *"Ортіс"* вже був написаний у першій редакції, і вказував на принципові відмінності між творами. Передусім — на набагато тісніший зв'язок героя з "політичними обставинами", на те, що його мучить не тільки любовна пристрасть, а й політичні проблеми, і його самогубство зумовлене як нещасливим коханням, так і крахом надій на звільнення Італії.

Роман відобразив бурхливу реакцію Ф. на Кампоформійське перемир'я. Як і автор, студент Джакопо Ортіс переживає цю подію як катастрофу, його охоплюють біль за вітчизну і відчай. "Сталося! Наша вітчизна стала жертвою, все загинуло, і життя, якщо тільки ми житимемо, піде на оплакування наших нещасть і нашої ганьби", — такою фразою розпочинається роман, і вона є ніби камертоном до його змісту. Особливий біль викликає у героя усвідомлення того, що серед його співвітчизників немає справжніх громадян, здатних боротися за свободу Італії: "Усі ми — боягузливі раби...".

У такому душевному стані Джакопо Ортіс переховується від австрійців на Евганійських полях поблизу Падуї. Любов до Терези на якийсь час виводить його із цього стану, але тільки для того, щоби потім вкинути у безодню ще більшого страждання та відчаю, коли виявляється, що Тереза заручена і не може йому належати. Пересвідчившись у цьому, Джакопо залишає сховище, але через деякий час не витримує і повертається, щоби побачитися з Терезою і зрозуміти, що вона теж нещасна у своєму шлюбі, після чого він вбиває себе. Такий простий і чіткий сюжет цього роману, що в загальних обрисах нагадує трагедію. Трагедійним є також поєднання в ньому теми високої любові до вітчизни і теми самогубства, але розробляються вони інакше, ніж у класичній трагедії.

Ідеї патріотизму та визвольної боротьби звучали в італійській літературі і до виходу цього роману, але вони, за класицистичною традицією, втілювалися через міфологічні або історичні сюжети й образи, як це спостерігаємо у трагедіях Альф'єрі або самого ж Ф. Значення роману полягає і в тому, що Джакопо Ортіс є першим безпосереднім втіленням образу італійського патріота й учасника визвольного руху, і, як такий, він мав вплив на наступні покоління. Дж. Мадзіні, організатор і лідер "Молодої Італії", пізніше згадував: "У бурхливому та метушливому студентському житті я був похмурим і зосередженим, ніби передчасно зістарілим. "Ортіс" потрапив тоді мені до рук і зробив мене фанатиком; я вивчив його напам'ять".

Роман написано в епістолярній формі, тобто у формі листів, яка на межі XVIII–XIX ст. стала популярною в італійській літературі. У першій редакції це були листи Ортіса до різних осіб, у наступних Ф. під впливом "Вертера" Ґете залишив одного адресата, Лоренцо (крім двох листів до Терези), котрому також, як "видавцеві" листів друга, приписані короткі вставки. Ці корективи надали роману більшої композиційної стрункості і завершеності. Письменник дотримувався у ньому неокласицистичних стильових принципів, але в його стилі відчутні і романтичні віяння, передусім у ліричних сповідях героя, які належать до кращих сторінок твору.

Окрім літературної, Ф. залишив і значну філологічну спадщину. У роки еміграції (1815–1827) він написав низку досліджень у царині італійської філології: *"Про італійську мову"* ("Sulla lingua italiana"), *"Про нову драматичну школу в Італії"* ("Della nuova scuola drammatica italiana"), *"Лірична поезія Тассо"* ("La poesia lirica del Tasso"), цикл статей про Ф. Петрарку ("Saggi

sul Petrarca"), *"Історичний коментар до "Декамерона"* ("Discorco storico sul testo del "Decamerone"). Найфундаментальнішою працею Ф. є *"Коментар до "Божественної комедії"* ("Discorso sul testo Divina Commedia di Dante", 1825).

Літ.: Binni W. Foscolo: Storia a poesia. — Torino, 1982; Cambon C. Ugo Foscolo: Poet of Exile. — Princeton, 1980; Donadoni E. Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta. — Firenze, 1964; Frattarolo R. Studi foscoliani: Bibliografia della critica (1921—1952): In 2 vol. — Firenze, 1954—1956; Fubini M. Ugo Foscolo: saggi studi, note. — Firenze, 1978; Natali G. Ugo Foscolo. — Firenze, 1967; Scotti F. Foscolo tra erudizione e poesia. — Roma, 1973; Varese C. Vita interiore di Ugo Foscolo. — Bologna, 1966.

Д. Наливайко, К. Шахова



ФРАНК, Леонгард (Frank, Leonhard — 4.09.1882, Вюрцбург — 18.08.1961, Мюнхен) — німецький письменник.

Народився у родині теслі. Після шести років навчання у народній школі пішов працювати, змінив чимало професій. Потім, відчувши потяг до мистецтва, з кількома мідяками в кишені вирушив у Мюнхен навчатися живопису. Його вчителем був Антон Ажбе, слов'янин з походження, напрочуд щира і добра людина. Як згадував В. Кандінський, котрий також відвідував школу Ажбе, чимало з його незліченних учнів навчалися у нього безоплатно. Серед таких злидарів був і Ф., у якого виявилися безсумнівні здібності — він, зокрема, навіть надрукував кілька чудових кольорових літографій, навіяних музикою Л. ван Бетховена.

Проте незабаром перспективний художник несподівано залишив живопис, у нього виникло пристрасне прагнення розповісти про все пережите ним у дитинстві та юності. Ф. аж до цілковитої знемоги, впроголодь працював над своєю першою книгою, дія якої відбувається у рідному Вюрцбурзі, а героями є приятелі його дитинства.

Роман *"Розбійницька ватага"* ("Die Räuberbande", 1914) зробив ім'я Ф. відомим у літературному середовищі. У цьому творі письменник-початківець зумів напрочуд тонко передати умонастрої передвоєнного молодого покоління Німеччини. Герої Ф. — вюрцбурзькі підлітки, пристрасні шанувальники шиллерівського Карла Моора. Вони вирішили створити свою зграю розбійників, аби боротися за справедливість, карати тиранів, допомагати упослідженим і пригнобленим. Але Й.К.Ф. Шиллер і його трагедія "Розбійники" — не єдина улюблена книга вюрцбурзьких підлітків. Вони завзято читали і книжки К. Мая, який у численних романах розповідав про пригоди на дикому американському Заході, хоч сам ніколи там і не бував. Юні розбійники називали себе іменами улюблених героїв Віннету, Олдшетерхенд, мріють спалити дощенту ненависне місто Вюрцбург, а тоді на човнах переплисти океан, щоб у американських преріях розпочати нове, сповнене пригод життя. Розбійникам, певна річ, не вдається зруйнувати рідне місто, де над ними знущається тиран-майстер, збиткується садист-учитель, а побожні батьки-католики ляпасами напучують на праведний шлях. Підростаючи, вони швидко відмовляються від юнацьких мрій, стають схожими на власних батьків, успадкувавши їхні професії та звички. Бунт не відбувся, і від цього, незважаючи на те, що про безглуздість бунту відомо наперед, письменникові стає сумно.

Ф. гостро протестував проти Першої світової війни. Він емігрував у Швейцарію (1915), де написав цикл оповідань під викличним заголовком *"Людина є доброю"* ("Der Mensch ist gut", 1917). Ф. звернувся до своїх земляків та всіх сучасників із закликом негайно припинити війну. В автора книги *"Людина є доброю"* виявився неабиякий ораторський талант. Його ідеалом було мистецтво, яке не лише відтворює, а й перетворює життя. Проте письменник не уявляв справжніх масштабів зла, йому здавалося, що варто лише нагадати людям про їхнє добре, конструктивне покликання — і криваві жахи воєнного лихоліття припиняться самі собою.

Темпераментно і водночас довірчо Ф. розповідає прості історії, схожі на тисячі інших, що відбувалися насправді. Герой оповідання *"Батько"* ("Der Vater") прислужував у кафе, терпів щоденні приниження від ситої публіки. Він мріяв, що його син здобуде університетську освіту і стане справжньою людиною. Батько жив заради сина, але син загинув на полі бою. Вчорашній затурканий кельнер звертається з полум'яними закликами до всіх людей, котрі постраждали від війни. Він нагадує про те, що всі люди — брати, закликає повалити уряди, які розв'язали війну. Тисячі вдів, сиріт, покалічених вояків, почувши ці гуманні істини, спільно пориваються до миру і свободи. Ф. згодом згадував, що публічне читання новел зі збірки *"Людина є доброю"* нерідко завершувалося точнісінько так само, як і оповідання *"Батько"* — масовими антивоєнними демонстраціями.

У 1920 р. за книжку *"Людина є доброю"* письменникові була присуджена премія імені Г. фон Кляйста. До Ф. прийшло визнання, його твори були перекладені і видані багатьма мовами світу.

Наприкінці 20-х рр., під час інфляції та безробіття, письменник намислив повернутися до долі своїх колишніх "розбійників". Ф. дуже подобалися сюжети, що нагадували казку.

Наприклад, у “Бременських музиках” тварини, щоб урятуватися від загибелі, вирішили стати вуличними співаками. Голодні та безпритульні, вони намагаються заробити собі на прожиток, розважаючи публіку піснями. У романі Ф. *“Охсенфуртський чоловічий квартет”* (“Das Ochsenfurter Männerquartett”, 1927) четверо безробітних вирішили скористатися досвідом “Бременських музик”. Вони хочуть створити квартет, який концертуватиме по всій Німеччині. Зі співчутливою іронією автор змальовує їхнє недовге служіння мистецтву. Виснажені злиденним існуванням, співаки виглядають жалюгідними і комічними, а їхні зворушливі сентиментальні пісні, що лунають в атмосфері тотального безробіття, здаються принаймні недоладними. *“Охсенфуртський чоловічий квартет”* — одна із найпоетичніших книг Ф.

У романі *“З трьох мільйонів три”* (“Von drei Millionen Drei”, 1932), який сюжетно продовжує *“Квартет”*, Ф. переконливо довів неспроможність маленької людини вижити у жорстокому світі. Задумавши показати своїх героїв у Америці, куди вони мріяли потрапити ще в юності, автор “доручає” багатому дивакові подарувати їм певну суму грошей, щоби вони, нарешті, змогли податися за океан. Так починається завершальний роман про сумні пригоди безробітних “розбійників”.

Екзотику Південної Америки письменник змальовує так, що складається враження різнобарвної мозаїки дивовижних рослин, риб, птахів, плодів. Але на тлі стилізованого рекламного пейзажу він подає розповідь про реальні події політичної боротьби, пов’язані з економічною кризою та безробіттям. Одразу ж виникає разючий контраст між розкішною природою і знедоленістю злидарів. У цьому творі герої Ф. беруть участь у політичних демонстраціях, побувають вони і на барикадах, а після повернення додому відмовляться скоритися владі нацистів.

Гітлерівці не могли пробачити Ф. його антивоєнних оповідань зі збірки *“Людина є доброю”*. 10 травня 1933 р. його книги полетіли у багаття, запалені нацистами у найбільших містах Німеччини. Знову, як і в роки Першої світової війни, Ф. став добровільним вигнанцем. Він виїхав спочатку у Швейцарію (1933), а з 1937 р. жив у Парижі. Після захоплення Франції нацистами Ф. потрапив у концентраційний табір, звідки йому пощастило втекти. Через окуповану територію він добрався в Іспанію, а звідти вирушив у США (1940).

Першою книгою, яку Ф. опублікував після закінчення війни, стали *“Учні Ісуса”* (“Die Jünger Jesu”, 1949). У цій повісті Ф. розповів про таємну гру німецьких хлопчаків, які створили організацію лицарів справедливості. Вони вважають себе учнями Ісуса, їхні вчинки людяні, шляхетні і викликають симпатію. Вони поспішають на допомогу всім знедоленим, кожному, хто не має шматка хліба та даху над головою. У цю гру автор заклав великий моральний зміст: діти, яким належить майбутнє народу, виховують у собі і навіть у дорослих людях гуманістичні принципи.

Останні роки життя письменник провів у місті своєї юності — Мюнхені (ФРН). А в НДР 1957 р. вийшло друком повне зібрання його творів, Ф. обрали членом Німецької академії мистецтв, почесним доктором університету Гумбольдта, він став лауреатом Національної премії НДР. На студії ДЕФА за мотивами творів Ф. були зняті фільми “Хроніка одного вбивства” і “Процес відкладається”, які з успіхом демонструвалися на екранах.

Підсумовуючи пройдений шлях, Ф. написав книгу *“Зліва, де серце”* (“Links, wo das Herz ist”, 1952). Роман про буремне життя німецького письменника Міхаеля Фірканта — автобіографія і сповідь автора. Ф. не приховує, що головним героєм твору є саме він. Письменник розповідає про свої дитячі враження, про великих митців — друзів і сучасників. Уважне прочитання роману допомагає зрозуміти джерела життєвої правдивості творів письменника: чимало з того, що йому довелося пережити, згодом ставало матеріалом літературної творчості Ф. Щоправда, до справжніх життєвих ситуацій і реальних характерів письменник завжди додавав дещицю романтичної фантазії, протиставляючи суворій дійсності мрії і сподівання своїх героїв.

Українською мовою твори Ф. перекладав О. Логвиненко.

Тв.: Укр. пер. — Зліва, де серце: Роман. Карл і Анна: Повість. Оповідання. — К., 1975. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1958; Матильда. — Москва, 1962; Причина. — Москва, 1969.

Літ.: Затонский Д. Сила любви и ненависти // Ин. л.-ра. — 1962. — № 10; Стеженский В.И. Леонгард Франк: Очерк жизни и творчества. — Москва, 1983; Федин К.А. Леонгард Франк // Федин К.А. Писатель. Искусство. Время. — Москва, 1980.

В. Пронін



ФРАНС, Анатоль (France, Anatole; автонім: Тібо, Анатоль Франсуа — 16.04.1844, Париж — 12.10.1924, Сен-Сір-сюр-Луар) — французький письменник, лауреат Нобелівської премії 1921 р.

Художня творчість Ф. вирізняється надзвичайною культурною насиченістю. Він — ерудит, який часто послуговується культурними алюзіями та ремінісценціями.

Ж. Леметр писав про Ф.: "Розум цього неймовірно освіченого літератора, вельми вправного і витонченого, ввібрав усі інтелектуальні надбання нашого століття; я не знаю іншого письменника, який би відображав реальність крізь такий багатющий пласт науки, літератури, попередніх вражень і роздумів". Ф. поєднав у собі інтелектуала-ерудита і спостерігача-імпресіоніста. Потужна філософсько-моралістична і раціоналістична традиція у творчості Ф. поєднується з культурою імпресіоністської візії та письма.

Видатний письменник-реаліст, він розглядає суспільні явища у їхній перспективі та діалектичному розвитку. Його художнє мислення вирізняється масштабністю і глибиною проникнення в сутність того, що відбувається. У 1921 р. Ф. став лауреатом Нобелівської премії. У рішенні Нобелівського комітету підкреслювалося, що премія присуджується "за блискучі літературні досягнення, позначені шляхетністю і строгістю стилю, чутливістю людини з великою душею, зворушливою ясністю і достеменним французьким темпераментом".

Ф. народився у родині паризького книгаря. Дитинство майбутнього письменника минуло у батьковій книгарні, де панував культ друкованого слова. До книгарні, розташованої на набережній Малаке, частенько навідувалися відомі критики та письменники (у тому числі брати Ґонкури). Закінчивши коледж Св. Станіслава у 1862 р. і здобувши солідну гуманітарну освіту та звання бакалавра (1864), Ф. розпочав літературну діяльність. Він співпрацював з різними виданнями, писав бібліографічні огляди, статті для довідників та енциклопедій, рецензії, передмови до книг. У 1867 р. побачили світ перші літературні твори Ф. — кілька віршів, у яких поет освідчився у своїх республіканських симпатіях. У 1868 р. вийшов друком історико-літературний нарис Ф. про А. де Віньї, де виразно помітний вплив концепції "трьох факторів" І. Тена. Творчість А. де Віньї дослідник розглядає як вияв конфлікту думки та дії у свідомості поета.

Ф. доволі прохолодно поставився до встановлення Паризької комуни: він залишив Париж і перечекав буремні дні у Версалі. У 1876 р. Ф. обійняв посаду бібліотекаря у бібліотеці Сенату. Тоді ж він познайомився із Ш. Леконтом де Ліллем, налагодив дружні стосунки з "парнасцями", співпрацював з поетичним альманахом "Сучасний Парнас".

Перша поетична збірка Ф. *"Золоті поеми"* ("Poèmes d'orés", 1873) стала свідченням того, що Ф. успішно засвоїв канони парнаської естетики. Описовість, прагнення до об'єктивності, певна статичність образу в поєднанні з його колористичною і пластичною виразністю — ось головні особливості поезії Ф. Провідна думка збірки — у природі та в житті триває безупинна боротьба — до певної міри сформувалася під впливом доктрини Ч. Дарвіна, яким Ф. замолоду захоплювався.

У драматичній поемі *"Корінфське весілля"* ("Les Noces corinthiennes", 1876) розповідається про трагічне кохання молодого пастуха Гіппія до юної Дафни. Герої поеми стають жертвами християнського догматизму і релігійної нетерпимості. У поемі помітний вплив, який справили на Ф. праці Е. Ренана. У повістях *"Іокаста"* ("Iocaste", 1879) і *"Худющий кіт"* ("Le Chât maigre", 1879) Ф. вперше звернувся до сучасного матеріалу, змалював звичаї та характери сучасників. У квітні 1877 р. письменник одружився із Марі Валері де Совілл, дочкою значного чиновника міністерства фінансів, і подружжя замешкало в особняку на вулиці поблизу Булонського лісу. У 1881 р. Ф. став батьком: у нього народилася дочка Сюзанна, яку він любив усе своє життя. Проте, як згодом виявиться, шлюб Ф. не був довговічним. Для дружини було цілковито чужим як духовне життя письменника, так і його творчість, тому у 1892 р. Ф. розлучився.

Літературне визнання Ф. приніс роман *"Злочин Сильвестра Боннара"* ("Le Crime de Sylvestre Bonnard", 1881). Академік Сильвестр Боннар присвячує своє життя пошукові стародавніх рукописів, живе у звичному і затишному світі думки, своїх наукових досліджень та книг. Але у цьому штучному світі, обмеженому кабінетом і бібліотекою, час від часу повіває вітерець живого життя: чи то книгоноша п. Кокоз із його "історіями"; молода незнайомка з дитиною, яким Боннар на Різдво посилає поліно, щоб вони могли зустріти свято у теплій оселі, чи то онука жінки, яку Боннар колись кохав — Жанна-Александр, котра потрапила до рук пройдисвітів. Намагаючись вирвати сироту з принизливої ситуації, до якої вона потрапила, Боннар наважується на вчинок, який за тодішніми законами трактувався як злочин: він викрадає дівчину з пансіону пані Префер і видає її заміж за одного із своїх учнів.

У *"Злочині Сильвестра Боннара"* Ф. викшталтовує принципи нового типу роману. У центрі твору — герой-інтелектуал, "ідеолог", який чутливо реагує на все, що відбувається навколо, і робить важливі висновки із, на перший погляд, неістотних фактів, подій та спостережень. Сюжет роману розгортається як "експеримент" над ідеєю. Автор ніби перевіряє засадничу тезу свого героя: "...Марнувати свої дні на старі тексти — це ще не життя". Конфлікт роману набуває філософського характеру: в суперечку вступають не характери, а різні погляди на сенс життя та покликання людини. Підкреслюючи недостеменність, неповноцінність Боннарового

життя, відірваного від світу дії і зосередженого на культурних надбаннях, Ф. водночас показує і його антагоністів — діяльних, але бездуховних пані Префер і метра Муша.

Перенесення акценту з інтриги на розвиток думки героя, його внутрішнього світу зумовило певну самостійність двох частин роману Ф.: *"Поліно"* і *"Жанна-Александр"*. Перші читачі та критики роману навіть звинувачували письменника в аморфності композиції. Проте обидві частини об'єднані образом головного героя і спільністю порушених у них проблем. Ф. розглядає у романі питання про співвідношення мислення та дії, світу культури й об'єктивної реальності. У фіналі твору письменник схиляється до думки про необхідність синтезу цих двох сфер. Злочин Боннара, на думку автора, полягає не в тому, у чому його вбачають суспільство і закон. Сам Боннар називає себе злочинцем тоді, коли, віддавши Жанні-Александр у посаг свою бібліотеку, не може втриматися від того, щоби не забрати з неї кілька найдорожчих для нього книг. Боннар не здатний домогтися єдності думки та дії. Світ мислення і культури залишається для нього все-таки реальнішим від світу дії. Але, стаючи самодостатнім, цей світ може знищити живе життя — так само, як казки, які Боннар розповідає своєму хворобливому і вразливому внукові, остаточно калічать кволе єство хлопчика, прискорюючи його смерть.

У *"Злочині Сильвестра Боннара"* виразно виявилася самобутність письменницької манери Ф.: його іронія, гумор, скептицизм, майстерність ваговитої фрази і влучного слова. Роман було відзначено премією французької Академії.

У 1883 р. Ф. став постійним хронікером у журналі "Ілюстрований світ", у якому раз на два тижні почав з'являтися його огляд "Паризька хроніка", що охоплювала різні аспекти французького життя. З 1882 до 1896 р. він написав понад 350 статей і нарисів. Того самого року Ф. познайомився із Леонтиною Арман де Кайяве, салон котрої був одним із найблискучіших у Парижі. Ровесниця письменника, розумна і владна аристократка, вона до самої смерті (1910) буде його вірною коханою та помічником, роблячи все для того, щоби Ф. прославився.

Наступним художнім здобутком письменника став роман *"Таїс"* ("Thaïs", 1890), що розвиває надбання, які були зроблені у попередньому романі. Ф. розмірковує над відносністю будь-якого знання і будь-якої духовної позиції. Беручи за основу традиційний агіографічний сюжет (перетворення грішника на праведника), Ф. подає його дзеркальне відображення. Історію навернення у християнство куртизанки Таїс змінює розповідь про прозріння аскета і фанатика християнської віри Пафнутія після смерті Таїс, яку, як згодом виявилося, він пристрасно кохав. Таким чином, Пафнутій у своєму духовному розвитку долає шлях, протилежний до того, яким пройшла Таїс. З праведника він перетворюється на грішника, який заперечує християнську догму й утверджує цінність земного життя та його радощів. Поставивши поряд два світосприйняття (християнство і поганство), Ф. жодному з них не віддає першості. Провідна думка роману — кожна істина є відносною, а будь-яка нетерпимість гідна осуду. "Я порадив сумніватися. Як на мене, нема нічого кращого за філософський сумнів", — писав Ф. про свій роман. У *"Таїс"* традиції філософської прози XVIII ст. поєднуються із надзвичайною пластичністю і мальовничістю парнаського образу, з імпресіоністичністю описань, з використанням символу.

Значну частину творчої спадщини Ф. складають його літературно-критичні статті, есе, літературні портрети. Статті, опубліковані Ф. у газеті "Час" ("Le Temps") упродовж 1886–1893 рр., згодом увійшли у його чотиритомник *"Літературне життя"* ("La vie littéraire", I т. — 1888, II т. — 1890, III т. — 1891, IV т. — 1892). Літературна критика Ф. є імпресіоністичною за стилістикою. Письменник у своїх статтях та етюдах не намагається подати об'єктивний аналіз творів, а передусім описує своє суб'єктивне враження про них. Вочевидь, саме цим пояснюється потяг Ф. до жанру есе, літературно-критичного фрагменту, невеликої статті. "Щиро зізнаюся, я безмежно люблю все незавершене, і гадаю, що лише фрагменти, уламки можуть викликати у людей з витонченим смаком уявлення про досконалість", — писав Ф.

Романи *"Шинок королеви Гусячі лапки"* ("La rôtisserie de la reine Pédauque", 1892) й *"Опінії пана Жерома Куаньяра"* ("Les opinions de Jérôme Coignard", 1893) об'єднані образом Жерома Куаньяра, бібліотекаря та вченого, котрий понад усе цінує свободу мислення. У другому романі герой викладає свої погляди, виступає з критикою навколишньої дійсності, ведучи жваву розмову зі своїм учнем Жаком Турнеброшем. Сюжет в обох романах розвивається доволі мляво. Розповідь вибудовується як серія діалогів, фрагментів. В обох романах можна зауважити вплив традиції філософських повістей Вольтера.

У психологічному романі *"Червона лілея"* ("Le lys rouge", 1894) вагоме місце займає любовна фабула: це — розповідь про кохання скульптора Дешартра і Терези, великосвітської красуні. На заваді їхньому почуттю стають звичаї та умовності Третьої республіки, атмосфера хижацтва та корисливості, яка панує у суспільстві. Любовний сюжет *"Червоної лілеї"* ускладнений численними дискусіями і бесідами на філософські, політичні, історичні та естетичні теми.

Книга *"Сад Епікура"* ("Le jardin d'Epicure", 1894) — це зібрання статей і фрагментів, опублікованих Ф. у "Тан" упродовж 1886–1894 pp. Сюди увійшли різні за обсягом та змістом праці, у яких порушуються різноманітні питання філософського, етичного й естетичного характеру. Назва книги воскрешає у пам'яті читача постать давньогрецького філософа Епікура, котрий вбачав мету життя в уникненні страждань, у своєрідній безхмарності духу. Даючи своїй книзі таку назву, Ф. таким чином готує читача до щирої розмови, орієнтує його на невимушену бесіду, схожу на ті, які Епікур провадив у своєму саду з учнями. Відтак деяка фрагментарність книги набуває естетичного підґрунтя. Але Ф. близька не лише форма невимушеної бесіди, а й епікурейська проповідь душевного спокою і гармонії. "Незнання — необхідна умова не тільки щастя, а й самого існування. Якби ми знали все, то не змогли би миритися з життям бодай навіть годину", — пише Ф. У *"Саду Епікура"* виразно помітний вплив на Ф. класицистської прози з її ясністю форми й афористичністю мови. Деякі висловлювання Ф. за формою нагадують афоризми Ф. де Ларошфуко і Ж. де Лабрюйєра: "Наріжним каменем усіх великих пристрастей є зваба небезпеки"; "Ми вносимо в кохання безмежність. І жінки у цьому не винні"; "Кохання буяє лише серед страждань"; "Неможливо уникнути миті, коли допитливість стає гріхом; диявол завжди на боці вчених".

"Сад Епікура" найповніше виразив погляди Ф. межі 80–90-х pp. XIX ст. У цей час він видав кілька збірок новел: *"Валтасар"* ("Balthasar", 1889), *"Перламутрова скринька"* ("L'etui de nacre", 1892), *"Колодязь святої Клари"* ("Le puits de Sainte Claire", 1895), *"Кліо"* ("Clio", 1900). У цих збірках подані реалістичні замальовки побуту і суспільного життя Франції кінця XIX ст. Звертаючись до різних історичних епох (до античності в новелах *"Лета Ацилія"*, *"Прокуратор Іудеї"*, *"Кімейський співак"*; до середньовіччя — *"Мессір Гвідо Кавальканті"*, *"Трагедія людини"*; до подій Великої французької революції — новели *"Світанок"*, *"Пані де Люзі"*, *"Дарована смерть"*), Ф. порушує актуальні соціальні й етичні проблеми. Його новелістика вирізняється вишуканістю і простотою стилю.

У 1896 р. Ф. було обрано членом Французької академії, а наступний рік став межовим у світогляді та творчості письменника. Він відмовився від скептицизму і зайняв активну позицію, виступив на підтримку вимог Е. Золя про перегляд справи А. Дрейфуса, дедалі активніше втручався у політичну боротьбу. У цей період письменник захопився соціалістичними ідеями, різко виступив проти декадансу в літературі.

У творчості Ф. помітно посилилися сатиричний і гротесковий елементи. Тетралогія *"Сучасна історія"* ("L'histoire contemporaine", 1897–1901), до якої увійшли романи *"Під міськими в'язами"* ("L'orme du mail", 1897), *"Вербовий манекен"* ("Le mannequin d'osier"), *"Аметистовий перстень"* ("L'anneau d'amethyste", 1899), *"Пан Бержере у Парижі"* ("Monsieur Bergeret à Paris", 1901), подає широку панораму Третьої республіки, сатиричне зображення сучасного Ф. суспільного життя. У романі показана еволюція професора античної літератури Бержере, котрий із боязкого та скромного інтелігента перетворюється на людину дії. На початку книги, звільнивши свою служницю, Бержере розмірковує над тим, що будь-яка дія містить у собі зло і руйнування. Проте у процесі розгортання сюжету Ф. показує читачеві, що зло міститься не в дії, що воно об'єктивно існує в реальності, а не є еманацією свідомості та волі окремої особистості. Бержере переживає зраду дружини, стає свідком підступів абата Гітреля, котрий домагається єпископського сану, викриває неправедні рішення французького правосуддя. Бержере здійснює символічний акт очищення, знищуючи вербовий манекен. Цей вчинок повернув його самому собі, додав упевненості й сили. Тепер Бержере вже трактує дію не як неминуче зло, а як необхідність у цьому світі, де панують несправедливість і обман.

Композиція цього роману-хроніки нагадує мозаїку: книга рясніє вставними новелами, дискусіями, внутрішніми монологами і бесідами. Ф. впроваджує у структуру роману публіцистичний пласт, широко застосовує прийом іронічного коментування.

Посилення демократичних симпатій Ф. виразно проявилося у збірці *"Кренкебіль, Пютуа, Ріке та багато інших корисних оповідань"* ("Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables", 1904). В оповіданні *"Кренкебіль"* показана трагічна доля маленької людини, паризького продавця овочів Жерома Кренкебіля, розчавленого поліційно-бюрократичною машиною.

Вершиною сатиричної майстерності Ф. став роман-памфлет *"Острів пінгвінів"* ("L'île des pingouins", 1908). У цьому творі відбувся остаточний поворот від життєподібного зображення до умовного, гротескного, фантастичного. Розповідаючи фантастичну історію про випадкове охрещення пінгвінів святим Маелем та наступний розвиток їхньої цивілізації, Ф. створює алегоричну картину європейської історії. Письменник прагне проникнути у сутність сучасних суспільних інституцій, скинувши з них серпанок, окарикатуривши, зламавши штампи усталеного сприйняття. Для цього він звертається до того моменту історії, коли ці інституції виникли. Такий історичний підхід дозволяє письменникові побачити безглуздість, протиприродність

того, що сучасникам видається природною і звичайною річчю. Так, розглядаючи виникнення "священної" інституції власності, Ф. описує, як один пінгвін лупцює іншого за клаптик землі. Абат Буллок подає до цієї картини такий іронічний коментар: "Зараз вони зайняті тим, що створюють право, встановлюють власність, утверджують засади цивілізації, підвалини суспільства і закони". Першим королем Пінгвінії стає злодій і шахрай Кракен, а першою святою — хвойда Орброза. Такими, на думку письменника, є витоки королівської влади і релігійного культу. Ф. дійшов висновку, що історія є низкою безглуздих подій, абсурдних випадковостей, а інституції, освячені буржуазним правом, — продукт людського невігластва і жорстокості.

У романах *"Боги жадають"* ("Les Dieux ont soif", 1912) та *"Повстання ангелів"* ("La révolte des anges", 1914) Ф. звертається до теми Великої французької революції. Письменник переймається філософськими та політичними питаннями. Він розмірковує про можливості реформування суспільства, про перспективи революції, про виправдання революційного терору і т. д. У *"Повстанні ангелів"* Ф. розгортає дію у двох планах — фантастичному і реальному. Сатана, який колись повстав проти бога-тирана, тепер відмовляється очолити повсталих ангелів, бо не вірить у можливість встановлення справедливої влади. Будь-яка влада є деспотичною — до такого висновку доходить Ф. Змінити світ можна не насильством, а лише долаючи страх і невігластво у собі самому.

Початок Першої світової війни Ф., як і багато інших французьких письменників та діячів культури, зустрів під прапорами шовінізму. Але незабаром, приголомшений численними людськими жертвами, він зрозумів справжню, звірячу сутність війни, виступив з різким осудом кривавої різанини. У 1918 р. Ф. спостигло горе: від грипу померла його дочка, Сюзанна Псікарі. Її 13-літній син Люсьєн осиротів, відтак письменник узяв на виховання онука, котрий згодом став його єдиним спадкоємцем.

Останні твори Ф. — цикл спогадів про дитинство *"Маленький П'єр"* ("Le petit Pierre", 1919) та повість *"Життя у цвітінні"* ("La vie en fleur", 1922) — автобіографічні твори, що допомагають краще зрозуміти формування світогляду і таланту французького письменника. Творчість Ф. справила значний вплив на Р. Мартен дю Ґара, А. Барбюса, М. Пруста, А. де Сент-Екзюпері й ін.

Українською мовою твори Ф. перекладали В. Підмогильний, Д. Паламарчук, Ю. Лісняк, М. Венгренівська, В. Шовкун, С. Пінчук, Н. Андріанова та ін.

Тв.: Укр. пер. — Твори: В 5 т. — К.: Дніпро, 1976–1977; П'єр Нозьєр. — К., 1987; Острів пінгвінів. Боги жадають. Повстання ангелів. — К., 1989. *Рос. пер.* — ПСС. — Т. 1–14; Т. 16–20. — Москва–Ленинград, 1928–1931; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1983–1984.

Літ.: Анатоль Франс, или Юмор и чувство меры // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997; Дынник В. Анатоль Франс. — Москва, 1984; Фрид Я. В. Анатоль Франс и его время. — Москва, 1975; Bancquart M.-Cl. Anatole France polémiste. — Paris, 1962; Levaillant I. Les aventures du scepticisme: Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France. — Paris, 1965.

В. Триков



ФРАШЕРІ, Наїм (Frashëri, — 25.05.1846, Фрашері, Албанія — 20.10.1900, Стамбул) — албанський поет.

Дитячі та юнацькі роки Ф. провів у рідному містечку Фрашері, де вивчив турецьку й арабську мови, які складали основу тодішньої системи освіти в Албанії. У 1866 р. родина Ф. перебралася у м. Яніни, де юнак вступив у грецьку гімназію, у якій прослухав курс класичних наук, вивчив грецьку та латинську мови, захоплювався творами Гомера та Верґілія, Дж. Румі та Сааді, студіював праці східної філології та філософії. Упродовж 1872–1882 рр. Ф. працював у представництвах турецької влади в Албанії. З 1882 р. і до останніх днів свого життя Ф. перебував у Стамбулі.

Світогляд Ф. формувався під перехресним впливом ідей албанського національно-визвольного руху, просвітницьких ідеалів філософії Вольтера та Ж.Ж. Руссо і релігійно-містичної системи суфійського пантеїзму. Проповідь морального удосконалення, заклики до людяності, добра, братерства, до оволодіння знаннями поєднувались у його діяльності з ідеєю боротьби за національне визволення. Ф. підтримував тісні зв'язки з албанськими політичними угрупованнями та культурними організаціями, зокрема з Прізренською лігою — організацією, що ставила за мету відокремлення Албанії від Туреччини, та стамбульським "Товариством писемності", яке, крім поширення грамотності серед албанського населення, займалось також пропагандою ідей національного визволення.

Перебуваючи у Стамбулі, Ф. активно займався видавничою й освітньою діяльністю: видавав підручники для початкових шкіл Албанії, у яких подавав відомості із географії, літератури, природничих наук, писав праці з історії, вперше викладаючи албанською мовою досягнення сучасної йому науки — ідеї Ч. Дарвіна, теорію Канта-Лапласа про походження Всесвіту тощо.

Власне літературно-художню творчість Ф. розпочав із творів турецькою та перською мовами. У 1884 р. у Стамбулі побачила світ його турецькомовна алегорична новела *“Чотири пори року”.* Перською мовою Ф. видав у 1885 р. поетичну збірку *“Мрії”* (“Tehajylat”), албанською — поетичні збірки *“Вірші для початкових шкіл”* (1886), *“Літні квіти”* (“Lulet e verës”, 1890), *“Рай і влучні слова”* (“Parajsa dhe Fjala fluturake”, 1894). Вірші Ф. 80-х рр. позначені рисами гуманістичної дидактики, в них втілений заклик поета до знань, світла, праці, проповідь високої моралі, співчуття до знедолених. Дбаючи про виховне значення своєї поезії, Ф. часто вдавався до жанру байки *(“Старий дракон і лисиця”, “Казка і правда”)*, поетичного афоризму *(“Мудрі слова”)*, алегорії *(“Пісня світильника”)*.

У подальшому однією з головних тем творчості Ф., за словами А. Десницької, стає “всюдисуще і знеособлене божество, яке мусульманський поет ніколи не називає Аллахом, а лише “богом великим і істинним”. У перськомовних віршах *(“Небо”, “Філософія”, “Сонце”, “Місяць”)* і в албанських (*“Бог”, “Всесвіт”, “Знання”, “Істина”* й ін.) автор з ліричним пафосом змальовує картину Всесвіту. Безкінечні зоряні світи, рух небесних світил, народження і згасання, зміни пір року, нескінченний океан буття, в якому живі істоти народжуються, існують, підпорядковуючись законам Всесвіту, йдуть у небуття і знову народжуються у нових перевтіленнях — уся ця космічна тематика постає у його поезії не як виклад уявлень поета про світ, а як одкровення, як схвильований переказ великого міфу.

Поряд із космічною темою у його поезії чільне місце посідає тема Людини. Поет шукав втілення божества у зоряних світах і в крапельці води, але насамперед у людині... Згідно із етичною концепцією Ф., божество втілене в людині, і це унеможливлює пошуки будь-яких інших святинь. Людина повинна пізнати себе. І головне — людина, яка вбирає у себе божественну сутність, повинна прагнути до подолання зла як у собі, так і в інших, повинна розвивати людяність, мудрість, прагнення до знань, любов до батьківщини.

З другої половини 80-х і в 90-х рр. Ф. створив чотири поеми *“Отари і луки”* (“Bagëti e bujqësia”, 1886), *“Справжнє бажання албанців”* (“O alithis pothos ton Alvanon”, 1886), *“Історія Скандеберґа”* (“Istori e Skënderbeut”, 1898), *“Кербела”* (“Qerbelaja”, 1898). Поема *“Отари і луки”* вважається одним із найкращих творів Ф. Вона написана під впливом верґілієвих буколік, у ній оспівується краса рідної природи, велич і благородство сільської праці, проповідуються ідеї добра, справедливості, братерства, висловлюються сподівання на звільнення Албанії з-під влади Туреччини. У поемі *“Справжнє бажання албанців”* Ф. закликає балканські народи жити у злагоді, ставитись із повагою до національних інтересів різних країн. У поемі *“Історія Скандеберга”* змальовано життя албанського національного героя XV ст. Георгія Кастріота. В основу поеми *“Кербела”* покладені трагічні події ранньої історії ісламу.

У творчому спадку Ф. є також переклади албанською мовою байок Ж. де Лафонтена та першої пісні “Іліади”, дві історичні праці *“Загальна історія”* (1886) та *“Історія Албанії”* (1899), написаний віршами та прозою релігійно-філософський трактат *“Бекташинський зошит”* (1896).

Поезія Ф. відіграла важливу роль у формуванні албанської літературної мови (тоскський діалект), поетичних традицій та ідейно-художніх засад, на які спиралася албанська література XX століття.

Тв.: Рос. пер. — Стихотворения. — Москва, 1956.

Літ.: История всемирной л.-ры: В 9 т. — Москва, 1990. — Т. 7; Historia e litersise shqipe. — Tirane, 1959. — V. 2.

В. Назарець



ФРІШ, Макс (Frisch, Max — 15.05.1911, Цюріх — 4.04. 1991, там само) — швейцарський письменник.

Ф. народився у Цюріху і був звичайною дитиною, яка нічим особливим поміж своїх ровесників не вирізнялася. У 1924 р. він вступив на навчання до Цюріхської реальної гімназії. У 1931 р. почав вивчати германістику в Цюріхському університеті; дописував до газет. У 1932 р. помер його батько Франц Бруно Фріш, архітектор за фахом, і майбутньому письменникові довелося припинити навчання в університеті, він почав заробляти на прожиток журналістикою. У 1933 р. Ф. здійснив першу закордонну подорож, відвідавши Прагу, Будапешт, Белград, Стамбул, Афіни, Рим, а в 1935 р. вперше побував у Німеччині. Перші літературні публікації Ф. — романи *“Юрг Райнгарт”* (“Jürg Reinhart”, 1934) та *“Відповідь із тиші”* (“Antwort aus der Stille”, 1937) — були відзначені літературною премією імені К. Ф. Майєра (1938). У 1936 р. Ф. почав вивчати архітектуру у Вищій технічній школі в Цюріху, 1941 р. отримав диплом, а потім працював у архітектурному бюро аж до 1955 р. У 1939–1945 рр. його періодично мобілізовували в армію. Враження від служби на швейцарському кордоні стали підґрунтям публіцистичної книги *“Аркуші з речового мішка”* (“Blätter aus dem Brotsacke”, 1940), у якій Ф. розмірковує над ставленням

нейтральної Швейцарії до фашистської Німеччини, про початок Другої світової війни і про вплив політичних подій на свідомість пересічної людини. У 1943 р. письменник одружився із Констанцією фон Мейєбург, з якою вони аж до розлучення у 1950 р. виховували двох дочок і сина. У перші повоєнні роки Ф. захопився театром, велике враження на майбутнього драматурга справили зустрічі у Цюріху з Б. Брехтом (1948–1949).

П'єси *"Знову вони співають"* ("Nun singen sie wieder", 1946), *"Граф Едерланд"* ("Graf Öderland", 1951), *"Дон Жуан, або Любов до геометрії"* ("Don Juan, oder Die Liebe zur Geometrie", 1953), *"Бідерман і палії"* ("Biedermann und die Brandstifter", 1958), *"Андорра"* ("Andorra", 1961) зробили творчість Ф. популярною в усьому світі і перекладені багатьма іноземними мовами.

Перша повоєнна п'єса *"Знову вони співають"* — одночасно реквієм і попередження про небезпеку нового насильства над людством. Драматичні за своєю проблематикою, але втілені нерідко за допомогою трагікомічних засобів, філософські п'єси-притчі Ф. розглядали актуальні проблеми недавньої історичної минувшини, пережитої європейськими народами, з нейтральної — швейцарської — точки зору. Драматург відтворював злободенні події, надаючи їм універсального загальнолюдського змісту.

Ф.-драматурга цікавлять метаморфози свідомості і непередбачувані вчинки персонажів. Герой п'єси *"Граф Едерланд"*, сумлінно виконуючи обов'язки прокурора, невблаганного у ставленні до звинувачених, несподівано сам скоює жорстокий злочин, зарубавши сокирою людину, до якої зовсім не відчуває ненависті. Він діє, скоряючись агресивному імпульсові, а потім уже цілком свідомо стає ватажком розбійницької зграї. У цій майже неймовірній експериментальній ситуації виявляються два аспекти. Перший — порожнеча, спустошеність внутрішнього світу героя, який звик існувати функціонально і просто змінив у своєму статусі "плюс" на "мінус". Другий аспект цієї повоєнної п'єси Ф. пов'язаний із напруженими роздумами над трагічним досвідом людства, що знадилося на політичні і психологічні настанови фашизму. Ф. переймається питанням про те, як нормальна людина перетворюється на вбивцю і ката. Відповіді у п'єсі нема, але Ф. спонукає людей замислитися, а не пропонує готові рішення.

Звернувшись до сюжету про Дон Жуана, Ф. наділив героя досі непритаманною йому рисою — пристрастю до геометрії. Коментуючи комедію, автор підкреслив: "Якби Дон Жуан жив у наш час, він би (принаймні так я його собі уявляю) займався, швидше за все, ядерною фізикою, щоби пізнати істину". Севільський паливода постає в іпостасі сучасного інтелектуала, котрий прагне до логічної ясності та точності. За своєю натурою він є доволі стриманим і не дозволяє емоціям взяти над собою гору. Геометрія в контексті п'єси уособлює конкретне позитивне знання. Дон Жуан захоплюється точними науками, оскільки в них немає брехні та лицемірства, що властиві людським взаєминам. У п'єсі пролунала своєрідна критика тотального захоплення повоєнного покоління фізикою, математикою й іншими конкретними науками, що виражають знання у формулах. Але у Ф. формула вступає у конфлікт з міфом. Новітній фрішівський Дон Жуан не може ігнорувати легенду, на всесвітньому карнавалі у нього визнане амплуа славнозвісного підкорювача жіночих сердець. Раціоналіст переможений навалою споконвічних людських пристрастей.

Жанр п'єси *"Бідерман і палії"* автор означив як "повчальна п'єса без моралі". Проте у цій сатиричній комедії є і повчальність, і мораль. Обиватель Бідерман впустив до свого дому терористів, які тягають до будинку каністри із бензином. Вони погрожують спалити все місто і в першу чергу — будинок свого господаря. Але Бідерман ні в чому не перечить непроханим постояльцям, він сам дає їм до рук сірники. Даремно хор пожежників, що пародіює хори в античних трагедіях, попереджує конформіста про небезпеку, страх паралізує його здатність до спротиву. Він переконує себе в тому, що біда його обмине, і, певна річ, стає першою жертвою терористів. У п'єсі відтворені роздуми Ф. про те, як сталося, що фашизм підкорив своїй диктатурі обивателів. Але у п'єсі є й другий план. Ф. намагається збагнути, чому обиватель не здатний піднятися над тією соціальною роллю, яку йому нав'язало суспільство.

У п'єсі-притчі *"Андорра"* дія відбувається у вигаданій країні, назву якої автор виніс у заголовок. У 1946 р. з'явився начерк сюжету п'єси, над якої Ф. працював аж до 1961 р. Письменник записав тоді у щоденнику: "Жив у Андоррі один чоловік, якого вважали євреєм. Можна було б розповісти історію його походження, його життя серед андорян, про те, як скрізь до нього ставилися з упередженням, із заздалегідь створеним про нього переконанням..."

Герой п'єси — хлопчик Андрі дійсно відчуває себе людиною, від якої всі відцуралися, бо саме так до нього ставляться чистокровні жителі Андорри. Насправді він не єврей, але цю національність йому нав'язали, і він звик до неї. Андрі добровільно бере на себе роль жертви. Суспільство, на думку Ф., двічі завинило перед хлопчиком: воно зробило його ізгоєм і занапастило його. Загибель Андрі у фіналі сприймається як звинувачення будь-якого расизму.

Сюжети романів Ф. мають одну спільну рису: письменник розповідає про те, як герой шукає

шлях до самого себе, прагне віднайти своє справжнє "я" — приховане, втрачене чи спотворене. Романіст виходить із того, що існування людини є багатоваріантним, кожен має право обирати собі професію та близьких людей, може на власний розсуд формувати свої стосунки із суспільством. Герої романів Ф. по-новому вибудовують свою біографію або ж переглядають її. Істотну роль у цьому процесі відіграє відречення від власного імені або, навпаки, вибір найбільш відповідного. На духовне формування Ф. помітний вплив справив данський філософ С. Кіркеґор, який підкреслював, що кожна особистість унікальна і обов'язок людини — максимально зосередитися на самому собі. "Не пізнай себе, а вибери себе", — напучував С. Кіркеґор. Неприязнь до звичайних імен пов'язана з тим, що таким чином людина від народження долучається до загалу, хоча для самоідентифікації достатньо простого "я". Ф. ця думка здавалася продуктивною, тому що вона спонукала до відповідальності перед самим собою, примушувала людину активніше прагнути до реалізації свого покликання.

У романі *"Штіллер"* ("Stiller", 1954) тюремні нотатки знаменитого скульптора починаються з розпачливого крику: "Я ж Штіллер!" Заплутавшись у стосунках з жінками, переживши творчу кризу, розчарувавшись у політиці, Штіллер рятується втечею до Америки і проводить там шість років. Це була спроба розпочати життя заново. Але чи була вона успішною? Читач може про це лише здогадуватися, тому що авантюрні походеньки, про які Штіллер охоче розповів в'язничному наглядачеві, явно вигадані. Для Ф. характерне змішування світу реального й уявного, його герої постійно фантазують, вигадуючи нові повороти у власній долі. Спроба Штіллера зайняти іншу життєву нішу виявилася невдалою, він змушений повернутися до самого себе.

Заголовок роману *"Гомо Фабер"* ("Homo Faber", 1957) має подвійне значення. Це — і людина на прізвище Фабер, і "людина, котра виробляє" (у перекладі з латини). Герой книги — успішний інженер, швейцарець, котрий живе у США і працює в ЮНЕСКО. У нього є всі підстави для того, щоби бути собою задоволеним. Він — технократ, один із тих, хто творив технічну революцію, а тепер користується всіма її досягненнями. Фабула твору доволі проста. У Греції п'ятдесятирічний Фабер відчуває нездоланний потяг до юної Сабет, котра виявилася його донькою. Колись давно Фабер покинув свою кохану Ганну, а тепер в образі доньки повертається минуле і заслужено карає його за колишні провини. Загибель Сабет, страшна хвороба самого Фабера руйнують його усталені уявлення про власну особистість. Його невразливість виявилася фікцією. Він не скористався своїм правом на щастя, зраджуючи близьких, він зрадив самого себе.

Найпомітнішим твором Ф. є роман *"Назовуся Гантенбайном"* ("Mein Name sei Gantenbein", 1964). У традиційній реалістичній літературі читач звик мати справу з більш чи менш усталеним образом-характером. Натомість Ф. під оболонку одного образу заховав кілька облич-масок, які вкрай несподівано змінюють одна одну. Чергуються біографії і вчинки, професії і вік. Як хитромудрий перевертень, виникає Ґантенбайн, котрий у сусідньому абзаці трансформується у свого двійника Ендерліна, а потім з'являється ще одна постать-маска — чех на прізвище Свобода.

Читаючи роман, доводиться відгадувати, хто є хто, кому належать думка і вчинок, стежити за припливами і відпливами химерної фантазії. Таким чином автор створює відчуття присутності на момент створення його роману.

Ключ до структури книги містить фраза: "Я приміряю історії, як одяг!" Пригадується назва новели швейцарського класика Ґ. Келлера, вельми шанованого Ф., — "Вбрання робить людей". Змальовуючи своїх персонажів на тлі різноманітних історій і ситуацій, автор створює незліченні варіанти психологічної та соціальної поведінки людей. Єдина повноправна дійова особа у романі — це оповідач. Усі інші персонажі — похідні від фантазії оповідача. Це він, очевидно, переживає пристрасну ліричну пригоду. І саме він уранці вирішує, що зустріч повинна залишитися єдиною. Хай і єдиний раз пережитий спалах почуттів виявиться короткою небанальною новелою.

Герой Ф. твердо вирішує заради сентиментальної миті відмовитися від майбутнього. Пристрасть неповторна, як унікальна особистість. У цих міркуваннях знову з'являється тінь Кіркеґора, який вважав, що звичка профанує кохання і є згубною для почуттів. Герої Ф. і в *"Назовуся Ґантенбайном"*, і в *"Штіллері"* відчувають маніякальний страх перед сімейним устроєм, спільними знайомими, соціальним статусом. Життєвий ритм зобов'язує визнати себе молекулярною частинкою масового суспільства, яке стирає індивідуальні відмінності, примушує людину дотримуватися загальноприйнятих норм.

Ф. звинувачував сучасне суспільство в тому, що у ньому все "репродукується", тобто склалася система уподібнень і наслідувань, життя стало нормативним, існує кілька розрекламованих споконвічних взірців, з яких виготовляються масові відбитки. Тому-то Ф. і не дозволяв собі використовувати розлогий цілісний сюжет, пов'язаний з окремими особистісними долями, а створював саме такі сумарні моделі.

Героїня роману Лілі — акторка, котра постійно змінює амплуа на сцені та в житті. Щоб

не бачити і не знати зайвого, Гантенбайн удає сліпого, але жарт затягнувся, і сліпота залишається єдиним, доступним для нього, способом існування. Що ближче до фіналу, тим більше вчинки Гантенбайна нагадують поведінку Бідермана, котрий сліпо довірився паліям.

Другий двійник оповідача, біографію якого він приміряє, — доктор філософії Фелікс Ендерлін, — відіграє у романі другорядну роль. Рівно рік він живе, чекаючи на смерть, яка йому нібито неминуче загрожує. Подібна ситуація має хрестоматійно екзистенціалістський характер: людина живе в очікуванні смерті і всупереч смерті. Ендерлін тримається мужньо, він зберігає свою таємницю і продовжує жити діловито й енергійно — так, наче про страшне пророцтво йому нічого не відомо. Все це викликає симпатію до Ендерліна. Тільки тоді, коли рік страшного чекання минув, він може тріумфувати. Але потім Ендерлінові стає сумно, адже надалі йому доведеться старіти, а знову набуте життя здається безглуздим. Ендерлін, займаючи очікувальну позицію, уособлює в романі розвинутий інтелект, який усе пізнав, усе спробував, а відтак і розчарувався в усьому.

Третій персонаж, якого оповідач виводить на передній план, — чех Свобода, — грає у цій драмі жалісливу роль чоловіка, котрого покинула дружина. У романі розглянуті всі варіанти його поведінки. Він може скиглити, вивергаючи потоки жалісливих слів, може залишатися великодушно мовчазним, а може у нападі гніву хапатися за армійську гвинтівку. Свобода не вибирає остаточно жодного з цих варіантів і від жодного не відмовляється, адже він існує лише у проекціях оповідача. Крім того, всі ці випадки вже надзвичайно багато разів відбувалися в житті й описувалися в книгах. Усвідомлення того, що все це вже було, паралізує волю Свободи, він нездатний діяти, не озираючись на минуле. Ф., розглядаючи вчинки уявних персонажів, повторює свою думку про те, що людині, перевантаженій різноманітною інформацією та упередженнями, традиціями і досвідом, психоаналізом і модою, неймовірно важко зберегти органіку власної натури, вибрати себе, керуючись лише емоціями та здоровим глуздом.

На межі 60—70-х рр. творчість швейцарця Ф. здобула світове визнання. Він — почесний доктор Нью-йоркського та Чиказького університетів, лауреат шиллерівської премії, премії міста Єрусалим, премії німецьких видавців. Письменник багато подорожував. У 1966 р. він вперше відвідав СРСР, узявши участь в урочинах з нагоди ювілею Максима Горького. Тоді його вельми здивувала стереотипність виступів на ювілейній конференції — про це є згадка у щоденниках письменника. У 1986 р. Ф. відвідав Радянський Союз вдруге.

Протягом усього творчого шляху Ф. писав і публікував щоденники, які стали своєрідним коментарем до його художньої творчості. Щоденниковий характер має і одна з останніх повістей Ф. — *"Монток"* ("Montauk", 1975). Дія повісті зосереджена на одному дні з життя письменника — 11 травня 1974 р. Він провів цей день у курортному селищі Монток на Лонг-Айленді, за 110 миль від Манхеттена, з американською журналісткою, котра не читала його книг, проте ставилася до нього із симпатією. Безтурботні, необтяжливі стосунки з Лінн спонукають автора згадати тих жінок, які залишили слід у його долі: Кете, котра стала прототипом Ганни у романі *"Гомо Фабер"*; Маріанну, його першу дружину і матір його дітей. Вагоме місце у повісті посідають і спогади про талановиту австрійську письменницю І. Бахман, взаємини з якою теж не були безхмарними. Ф. звинувачує себе у непостійності, він судить своє минуле так само суворо, як і герої його творів. Повість фрагментарна, спогади про далеке і недавнє минуле чергуються, а враження від Америки не заступають усталеного, сформованого образу того дому, у якому письменник жив у юності.

Остання повість Ф. *"Людина з'являється в епоху голоцену"* ("Der Mensch erscheint im Holozän", 1979) значною мірою є антиподом попереднього твору. Якщо простір, у якому відбувається дія *"Монтоку"*, видається безмежним, то в другій повісті простір звужений до мінімуму. Якщо у першій повісті герой інтуїтивно прагне продовжити молодість, то в другій предметом сумлінного аналізу стає старість. Колишній керівник промислової фірми, 73-річний Гайзер ізольовано живе у заміському будинку, який руйнується від старості. Негода розмила дороги, у будинку немає струму, закінчуються продукти. Людина у такій ситуації почувається вкрай самотньою. Але думки старого розсувають замкнутий простір, до контексту повісті входять цитати з Біблії, з міфів і наукових праць про походження життя на Землі. Таким чином у повісті увиразнюється думка про найбільшу цінність окремого людського життя, адже людина — повноважна частина людства.

Українською мовою твори Ф. перекладали М. Дятленко, Є. Попович та ін.

Тв.: Укр. пер. — Штіллер. — К., 1970; Китайський мур: Фарс // Всесвіт. — 1972. — № 4; Гомо Фабер. — К., 2000; Homo Фабер. — К., 2000; Санта-Крус: Балада // Вікно в світ. — 2002. — № 1. *Рос. пер.* — Избр. произв.: В 3 т. — Москва, 1991; Пьесы. — Москва, 1970.

Літ.: Волощук Є. Людина у тенетах власної біографії: Театр Макса Фріша // Вікно в світ. — 2002. — № 1; Затонский Д. Homo Макс Фриш // Ин. л.-ра. — 1966. — № 4; Затонский В. Макс Фриш — прозаик

и драматург // Фриш М. Собр. соч. — Москва, 1998. — Т. 1; Лембрикова Б. Макс Фриш — критик современности // Вопр. л.-ры. — 1967. — № 6; Павлова Н.С., Сидельник В.Д. Швейцарские варианты: Лит. портреты. — Москва, 1990; Чертенко О. "Кожного разу ставати...": [Проблематика романів Макса Фріша] // Вікно в світ. — 2002. — № 1.

В. Пронін



ФРОСТ, Роберт (Frost, Robert — 26.03.1874, Сан-Франціско, Каліфорнія — 29.01.1963, Бостон, Массачусетс) — американський поет.

Уже в 1920-х рр. його визнали живим класиком Америки, творчість якого слід вивчати у школі. Протягом свого довгого життя він здобув чимало нагород, почесних звань у багатьох університетах. Ф. чотири рази ставав лауреатом Пулітцерівської премії — унікальний випадок в історії американської літератури. Він міг пишатися рідкісним досягненням: його поезія була популярною не лише в академічних колах, а й серед широкої читацької публіки. Книга його вибраних віршів, яку уклав Л. Антермайєр ("The Pocket Book of Robert Frost's Poems", 1946) — одна з найуславленіших поетичних книг в Америці. Проте така гучна слава призвела до того, що в свідомості читачів сформувався певний стереотип. Ф. упродовж десятиліть сприймали як патріархального поета-фермера, котрий оспівував у віршах природу двох штатів Нової Англії — Нью-Гемпширу і Вермонта. Міф про простакуватого поета-фермера, далекого від інтелектуальних сумнівів, проте обдарованого тонким відчуттям природи, зовсім заступив реального Ф., який був одним із найцікавіших продовжувачів філософської лінії в американській поетичній традиції.

Сам Ф. також значною мірою сприяв створенню спрощеного уявлення про себе. Він ретельно захищав своє життя від стороннього втручання, надбанням широкої громадськості ставали лише поодинокі деталі та події з біографії поета. За іронією долі, Ф., який здобув славу співця Нової Англії, розташованої на сході Америки, народився на заході, у Сан-Франціско. Його батько, сільський учитель за фахом, приїхав у Каліфорнію з Нової Англії разом із молодою дружиною, щоби редагувати газету демократичної партії. Отож, коли батько помер від туберкульозу, родина вирішила повернутися на батьківщину предків. Ф. тоді було лише 10 років, і вирішальний вплив на розвиток особистості майбутнього поета справила його мати Ізабел Моуді. Саме вона приохотила хлопця до літератури. У 14 років Ф. відкрив для себе поезію, а через рік опублікував перший вірш у одній із шкільних газет міста Лоуренс, де тоді жила сім'я. У родинних переказах згадується, що коли Ф. вперше заробив 15 доларів, опублікувавши вірш у журналі національного значення, його дід висловив сумнів з приводу того, що можна прожити літературною працею, і запропонував онукові відбути випробувальний термін. Дев'ятнадцятирічний поет повинен був пообіцяти, що назавжди покине віршування, якщо через рік не досягне успіху. У відповідь Ф. попросив дати йому 20 років замість одного. За дивним збігом обставин, саме через 20 років його перша книга побачила світ і принесла поетові славу. Але ці роки були для Ф. роками злиднів і тяжких поневірянь.

Ф. змінив десятки професій: обслуговував прядильні верстати на фабриці, вчителював, писав статті про догляд за курми для журналів з птахівництва, дописував до газет, був фермером. У юності він двічі спробував здобути освіту, провчившись два місяці у Дармут-коледжі та півтора року в Гарварді. У Гарвардському університеті Ф. особливо захоплювався історією філософії, яку викладав американський філософ Д. Сантаяна, і вивченням класичної літератури. Але поет погано вкладався у будь-які рамки, відтак йому довелося покинути Гарвард. На той час Ф. був уже кілька років одружений з Елінор Вайт. Фінансове становище сім'ї було вельми сутужним. Намагаючись допомогти молодятам, дід купив для Ф. ферму поблизу селища Дьєррі, у штаті Нью-Гемпшир. З 1900 до 1906 р. Ф. намагався звести кінці з кінцями, хазяйнуючи на фермі. У 1906 р. йому пощастило отримати місце вчителя англійської літератури в школі-інтернаті Пінкертона у Дьєррі. Тоді в сім'ї Ф. було вже п'ятеро дітей. Але незважаючи на труднощі та клопоти, Ф. упродовж усього цього часу не полишав поетичної творчості. Коли ж у 1911 р. сім'я продала ферму і вирушила до Англії на пошуки кращого життя, у валізі Ф. лежав рукопис його першої збірки.

В Англії сім'я оселилася в Букінгемширі, і Ф. знову спробував заробляти на прожиток фермерською працею. Ф. поталанило з сусідами: ними виявилися відомі англійські поети В. Ґібсон і Л. Аберкромбі. Вони належали до кола поетів-ґеорґіанців, які в дусі вікторіанського романтизму оспівували красу сільських куточків ідилічної старої Англії. Ґеорґіанці славилися своїм консерватизмом у ставленні до поетичного стилю. До Ф., котрий простою, невигадливою мовою писав про звичайне сільське життя, вони поставилися як до однодумця. Що ж до самого Ф., то він вперше зустрів людей, з якими міг фахово поговорити про поезію. Цілковите порозуміння виникло між Ф. і критиком Едвардом Томасом, котрий також належав до кола

ґеорґіанців. Ф. зауважив у свого нового друга неабиякий поетичний талант і переконав його писати вірші.

В Англії Ф. уперше зазнав літературного успіху. Вдова видавця Девіда Натта погодилася на свій страх і ризик видати збірку нікому не відомого американського поета. У 1913 р. побачила світ книга *"Воля хлопчика"* ("A Boy's Will"), назва якої вказувала на зв'язок з національною поетичною традицією, оскільки вона запозичена із вірша Г. Лонґфелло "Моя втрачена юність". Збірка Ф. поділена на три розділи, які символізують три етапи становлення особистості. До книги увійшли вірші, написані з 1862 до 1912 р. Дистанція між юним автором окремих віршів і зрілим автором всієї книги позначена іронічним підзаголовками, у яких Ф. звертається до кожного з них зокрема.

Першу книгу Ф. критики помітили. Другу — *"На північ від Бостона"* ("North of Boston", 1914) — зустріли захопленими відгуками. Мелодійна наспівність вірша у цій збірці змінилася інтонаціями розмовного мовлення. Як основну поетичну форму Ф. використовував драматичні діалоги-розповіді. Героями його віршів були новоанглійські фермери, звичайні люди, у яких, за висловом самого Ф., "ніхто інший не зауважив би героїв". Усе життя людини відтворене у вірші *"Смерть наймита"*. Сайлас, старий батрак, прийшов помирати на ферму до чужих людей, тому що надто бідний і гордий, щоби просити допомоги у рідного брата. Про долю Сайласа читач дізнається з розмови фермера та його дружини. Напруження створюється між трагізмом людського життя і буденністю тону та самої комунікативної ситуації. Мужність, якої вимагає буденне життя, — один із найважливіших і постійних мотивів фростової творчості.

Збірку *"На північ від Бостона"* більшість англійських критиків розглядали як свідчення традиційності Ф., його прихильності до ґеорґіанської поезії. Але після виходу книги Ф. здобув авторитет і серед прибічників т. з. "нової" поезії. В Англії про нього писав Е. Паунд, один з головних натхненників нового підходу до поетичної творчості. Коли ж Ф. через сім місяців після початку Першої світової війни повернувся в Америку, то з'ясував, що тут його вважають одним із "нових" поетів. Популярності Ф. сприяв журнал "Поетрі", твердиня сучасних поетичних течій, що видавався у Чикаго. У рік повернення поета на батьківщину Генрі Холт перевидав обидві збірки Ф.

Тепер, коли з'явилася реальна можливість заробляти на прожиток суто літературною працею, Ф. усе-таки вподобав собі можливість оселитися на фермі, купленій ним у гористій частині Нью-Ґемпширу. З плином часу він дедалі менше займався фермерством. Поетичні збірки виходили, слава зростала. Особливо значний успіх здобули книги *"Міжгір'я"* ("Mountain Interval", 1916), *"Нью-Ґемпшир"* ("New Hampshire", 1923, Пулітцерівська премія), *"Західна ріка"* ("West-Running Brook", 1928), а також виданий у 1930 р. томик вибраних віршів ("Collected Poems", Пулітцерівська премія).

Характер фростової творчості з роками майже не змінювався. У сприйнятті читачів поет зберігав репутацію, створену першими книжками. Ґеорґіанці і критики з "Поетрі" звеличували його поезію за одне й те саме: природність інтонації, майстерну пейзажну лірику, змальовування речей "такими, якими вони є":

Вечеря на столі, пора до хати —
Від праці відриваєш ти мене,
Та мушу я цвіт яблунь поховати
В скупій землі (це квіття запашне

І ніжне, з ним помішана квасоля,
У пелюстках — поморщений горох),
А може, ти забудеш, нащо з поля
Мене зовеш, і будем далі вдвох

Землі весняної рабами. Гріє,
Горить любов, допоки в ґрунт кладем
Зерно, до часу, як земля стемніє

Від бур'яну, і паросток ножем
Проткнеться, й вигнуте тільце рослини
Окрушини землі із себе скине.

(*"Садячи"*,
тут і далі Д. Павличка)

Сам Ф. не схвалював експериментів у поезії. У розмові з поетом і прозаїком Р. П. Ворреном та критиком В.В. Бруксом він зауважив, що для нього писати верлібром — однаково, що й грати у теніс без сітки. Але, попри певний консерватизм, Ф. не був і архаїстом. Його поетика ґрунтується на одному з найдавніших розмірів англомовної поезії — білому п'ятистопному ямбові. Вдавшись до звичного для читачів розміру, Ф. наче розколов його зсередини, реалізувавши досі ще не виявлені можливості традиційного метру. Поет прагнув такого природного звучання вірша, що чимало його творів читачі сприймають як просторічні, незважаючи на те, що в них використовується переважно книжна лексика. В одному із своїх інтерв'ю Ф. перефразував В. Вордсворта, котрий радив писати, "не відриваючи очей від об'єкта". Фростів метод — писати, "не перестаючи слухати голос". При цьому він виступав проти музикальності вірша, не підкріпленої "драматичним смислом" (вислів Ф.).

У цьому аспекті, як і в багатьох інших, Ф. продовжує традиції, закладені американською романтичною поезією. У його творчості виразно простежується зв'язок з поетичною теорією

і практикою Р.В. Емерсона, поезією Ґ.В. Лонгфелло. Визначаючи сутність поетичної творчості, Ф. не раз висловлював емерсонівські за духом думки: поезія "повинна бути одкровенням для поета так само, як і для читача"; "над віршем можна працювати, коли він уже існує, але не можна силоміць примусити його з'явитися"; "готовий вірш — той, у якому почуття віднайшло свою думку, а думка знайшла свої слова" (було надруковано на суперобкладинці першого видання *"Західної ріки"*). У поезії Ф. думка відіграє визначальну роль, але це особлива, поетична думка, що існує лише в конкретній образній системі і є гармонійним поєднанням ідеї з почуттям. В есе *"Рух, що відбувається у вірші"* ("The Figure A Poem Makes", 1939) Ф. писав, що формула вірша тотожна формулі любові.

У стилістичному плані Ф. прагнув до лапідарності, стислості і логічності — якостей, які сам поет означував поняттям "гораціянська ясність". Прозорість фростового вірша не повинна вводити читача в оману, адже це простота, що приховує неабияку глибину і складність. Думка у його віршах виникає з конфлікту двох антагоністичних мотивів. У вірші *"Берези"* (збірка *"Міжгір'я"*) контрастні мотиви — земне і небесне, вічна двоїстість людських прагнень — перетинаються в одному образі. Поет описує забаву сільських хлопчаків — гойдання на березі. Вони видираються нагору по стовбуру, щоби потім стрибнути вниз і пізнати відчуття польоту. Поєднання з небом — начебто так виглядає мета цього польоту. Проте насправді він поєднує передусім із землею: "...у Всесвіті немає ліпшого, ніж Земля, місця для кохання".

У своїх віршах Ф. прагнув зрівноважити протилежні і навіть ворожі стихії з тим, щоби досягнути гармонії буття. В есе *"Рух, що відбувається у вірші"* він назвав поезію "миттєвістю істини на тлі хаосу". Прагнучи до такої високої мети, Ф. нехтував усім, що пов'язане зі злободенністю поезії. Світ тремтить від катастроф, гримить Друга світова війна, а поезія Ф. практично не змінює свого характеру, але у ній помітно посилюється драматизм:

Земля як Місяць буде незабаром —
Загине все на тверді кам'яній.

Чи не була вона завжди такою
Безлюдною, пустошньою, гіркою?
Хто людям жити наказав на ній?!

("Розбита посуха")

Справжній поет-філософ, Ф. розмірковує над трагедією людського буття як такого. У центрі його уваги, як завжди, Нова Англія, буденне життя Вермонта і Нью-Ґемпширу. Ф. називав себе "синекдохістом", метод якого — показувати загальне через часткове. Фермерська Нова Англія у його віршах уособлює весь світ, змальований у традиції американської романтичної поезії.

Більше того, лірика Ф. не відображає і його особистих переживань. Жодну з трагедій, які пережив поет у зрілому віці — смерть дружини від серцевого нападу, божевілля однієї із доньок, самогубство сина — поет не згадує у віршах навіть натяком. Поезія Ф. уникає виповідальності, ліричне "я" — це своєрідна машкара. Знаменитий фростів гумор позначає дистанцію, що відділяє автора від героя, притишує драматичний пафос в одних віршах і увиразнює приховану серйозність в інших. В епоху "ліричної сваволі" Ф. жорстко визначає межі для самовираження у поезії, розглядаючи поетичну творчість як засіб пізнання світу.

У збірках пізніх літ — *"Неозора далечінь"* ("A Further Range", 1936, Пулітцерівська премія), *"Дерево-свідок"* ("A Witness Tree", 1942, Пулітцерівська премія), *"Таволга"* ("Steeple Bush", 1947), *"На вирубі"* ("In the Clearing", 1962) — очевидна єдність поетичного світу Ф., який загалом визначився вже у перших книгах. У цій єдності — велич поета-філософа, невтомного шукача істини, який сам обрав свій шлях і сам його торував:

У лісі я вийшов до двох доріг
І мусив якусь одну вибирати,
Щоб рушити далі... Я ж довго не міг
Наважитись; глянув управо — проліг
Той шлях попід сосни крислаті, —

І рушив ліворуч я... Тим путівцем
Нелегко було в самоті простувати,
Бо трави за ноги хапали тихцем...
Лежала дорога між ялівцем —
Комусь же й її торувати.

Осінній лист на піску золотів —
По ньому жодна нога не ступала.
Я й іншим шляхом пройти б хотів,
Та ж доля, глуха до бажань і чуттів,
Назад нікого ще не вертала.

Й коли вже роки мої відійдуть,
Скажу я, зітхнувши, як то й годиться:
"І в мене було роздоріжжя... й отут
Обрав я собі менш торовану путь —
Лиш в цьому й була різниця".

(*"Необраний шлях"*,
пер. В. Бойченка)

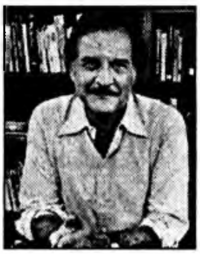
Українською мовою ряд віршів переклали Д. Павличко, В. Бойченко, О. Тарнавський, Є. Крименко.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Сучасність. — 1963. — № 4; [Вірші] // Всесвіт. — 1964. — № 7, 1974. — № 3, 1998. — № 11; [Вірші] // Поклик. — К., 1984;

Непройдений шлях // Сучасність. — 1991. — № 7–8; [Вірші] // Павличко Д. Сонети. Світовий сонет. — К., 2004. *Рос. пер.* — Из девяти книг. — Москва, 1963; Избр. лирика. — Москва, 1968; Стихи. — Москва, 1986.

Літ.: Зверев А.М. Любовная размолвка с бытием // Фрост Р. Стихи. — Москва, 1986; Зверев А.М. Фрост // Писатели США: Краткие творч. биографии. — Москва, 1990; Здоровов Ю.А. Комментарии // Фрост Р. Стихи. — Москва, 1986; Перельмутер И.С. Строфика Р. Фроста // Филол. науки. — 1992. — № 1; Работнов Н. Чувство хозяина: [О крестьянских стихах Р. Фроста] // Знамя. — 2001. — № 9; Тарнавський О. Роберт Фрост — поет популярний і великий // Сучасність. — 1963. — № 4; Торп У. "Новая" поэзия // Лит. история США: В 3 т. — Москва, 1979. — Т. 3.

О. Половинкіна



ФУЕ́НТЕС, Карлос (Fuentes, Carlos — нар. 11.11.1928, Панама) — мексиканський письменник.

Народився у м. Панама в сім'ї дипломата. Упродовж 1944–1950 рр. вчився в Мехіко і Женеві, потім працював у мексиканському столичному університеті, міністерстві іноземних справ, ООН, в 1975–1977 рр. був послом Мексики в Парижі, займався журналістикою, багато подорожував різними країнами світу. З літературними творами почав виступати з середини 50-х рр. У 1954 р. була видана перша збірка оповідань Ф. *"Замасковані дні"* ("Los dias enmascarade"). У давньоацтекському календарі так називалися п'ять останніх днів року, короткий період непевності і бездіяльності, який пов'язував рік, що минав, із наступним. Перетин часу, момент рівноваги між минулим, яке вже втратило свій вплив, і майбутнім, яке ще не почалося, це, за Ф., виразний символ мексиканської соціально-політичної дійсності. У новелах збірки письменник звертається до мексиканського фольклору, хоча провідною лінією його творчості він не стане. Сам Ф. так сформулював дві основні теми, які стали магістральними у його подальших творчих пошуках: "Тема міста Мехіко — такого таємничого й у певному сенсі огидного, і тема соціальної дійсності країни... обидві теми подані у їхньому стосунку до реліктів давньої Мексики. Тут вже зустрічається те, що стало для мене головним напрямом в літературі — символічний реалізм".

На противагу видатній плеяді латиноамериканських романістів, котрі розробляли у своїй творчості принципи "магічного реалізму" і з котрими пов'язувалося майбутнє латиноамериканського роману, Ф., навпаки, заперечував позитивний вплив на сучасну культуру міфологічного елементу, який вважав "реліктом минулого" й активно експериментував із романним жанром у дусі поставангардистської поетики.

Уже перший роман Ф. *"Край найпрозорішого повітря"* ("La región mas transparente", 1958), у якому письменник сміливо експериментує з технікою оповіді, здобув йому літературне ім'я. У романі відтворена широка панорама життя пореволюційної Мексики, змальовані найрізноманітніші суспільні прошарки — від найбідніших до найбагатших: шофери, робітники, повії, банкіри, збіднілі аристократи, буржуа та великосвітські пані. Докладніше змальований сучасний мексиканський інтелігент Родріго Пола. Це людина, котра тривалий час сумнівається у правильності своїх рішень і вчинків і, зрештою, робить вибір на користь конформізму. Пола стає модним сценаристом, але, як і багато його сучасників, зраджує ідеали юності, ідеали мексиканської революції, героєм якої, як він гадає, був його батько, що, втім, також спростовується автором. Письменник підводить свого читача до думки, що мексиканська революція робилася руками не тих, хто прийшов до влади пізніше; героїзм мексиканських революціонерів — давно перекручене і перепродане поняття, яке з часом ще більше стає предметом фальшування та демагогії.

Два наступні романи Ф. поглиблюють соціально-критичну спрямованість його творчості і водночас ознаменовані деяким послабленням уваги до проблем художньої форми. У романі *"Чиста совість"* ("Las buenas conciencias", 1959) письменник зобразив духовну еволюцію провінціала Хайме Себальоса: початкове виховання, релігійна криза, відмова від ілюзій юності. Після певних сумнівів — жити "по совісті" чи з "чистою, тобто приглушеною, совістю" — він обирає останній варіант. У центрі роману *"Смерть Артеміо Круса"* ("La muerte de Artemio Cruz", 1962) — історія фінансового магната Артеміо Круса, котрий казково розбагатів після революції. На схилі літ, смертельно хворого, його мучать докори сумління, у пам'яті зринають численні зради, підлість, пристосовництво, цинічність, безпринципність, що прокладали йому шлях до багатства.

Ряд наступних визначних романів 60–70-х рр. були створені під гаслом "цілковитої автономії уяви", яке письменник обґрунтував у теоретичній праці *"Новий іспано-американський роман"* ("La nueva novela hispanoamericana", 1969): ускладненість оповідної та композиційної структур, "мовна революція", жанрове новаторство тощо. У центрі першого із цього ряду романів *"Зміна шкіри"* ("Cambio de piel", 1967) образ Мексики, країни, де шлях конкістадорів проклав шлях духовним пошукам сучасників Ф. У романі *"Священна зона"* ("Zona sagrada", 1968)

інтерпретується класичний міф про Едіпа. Юнак Гільєрмо змалку закоханий у свою матір Клавдію, видатну кіноакторку, і поступово цей комплекс стає основою його психічного розладу. У романі *"Терра Ностра"* (лат. "нова земля"; 1975) письменник переписує історичні події, змішує часові плани, розгортає ланцюг дивовижних метаморфоз, приводить своїх героїв від Іспанії часів Філіппа II до імперії ацтеків.

Повість *"Зараз і сьогодні"* (1975) присвячена темі молодіжних бунтів, які у 60–70-х рр. широкою хвилею прокотилися у країнах Заходу і, частково, Латинської Америки. В інтерпретованій у міфологічному дусі історії з'являються "бунтівні" персонажі, які втілюють найрізноманітніші сфери суспільного життя: селянин, чернець, студент, син багатія, дівчина. Зібравшись разом, вони майструють щось на кшталт ковчега (біблійний міф) і пливуть кудись в обітовану землю. Кожен із них викладає власну модель гаданого щасливого світу, який вони уявляють у найширших координатах — від ідеалів мексиканської революції до світу вільного сексу (без огляду на мораль і статі). Ілюзія загального єднання руйнується після того, як сина багатія знаходить і забирає батько, а всі інші герої повертаються до своїх буденних справ. У подальші роки Ф. написав такі романи, як *"Голова гідри"* ("La cabeza de la hidra", 1978), *"Далека родина"* ("Una familia lejana", 1980), *"Старий ґрінго"* ("El gringo viejo", 1984), *"Христофор Ненароджений"* ("Cristobal nonato", 1988), *"Компанія"* ("La Campana", 1991) та ін. Його перу належать також збірки оповідань, п'єси, есе.

Тв.: Укр. пер. — Аура // Лат.-амер. повість. — К., 1978. *Рос. пер.* — Смерть Артемио Круса. — Москва, 1967; Спокойная совесть. — Москва, 1974; Край безоблачной ясности. — Москва, 1980; Избранное. — Москва, 1974, 1983.

Літ.: Буценко О. Зворотний зв'язок // Всесвіт. — 1987. — № 8; Дашкевич Ю. Карлос Фуэнтес // Ин. л.-ра. — 1963. — № 12; Звєрєв О. Мозаїка Карлоса Фуентеса // Всесвіт. — 1982. — № 10; Кутейщикова В., Осповат Л. Новый лат.-амер. роман.— Москва, 1986; Мамонтов С.П. Испаноязычная л.-ра стран Лат. Амер. XX века. — Москва, 1983.

В. Назарець

Х



ХАҐҐАРД, сер Генрі Райдер (Haggard, Sir Henry Rider — 22.06.1856, Бреденгем, Норфолк — 14.05. 1925, Лондон) — англійський письменник.

Народився у сім'ї норфолкського есквайра, провів шість років у Південній Африці, згодом був урядником з аграрних питань, чиновником з проблем лісового господарства й еміграції. Написав чимало книг з історії, географії Південної Африки, був шанованим фахівцем у царині рільництва і фермерства. Проте всесвітню славу йому принесли пригодницькі романи, дія яких відбувається в Ісландії, Стародавньому Єгипті, Константинополі, Мексиці й інших "екзотичних" країнах. Найвидатнішими його романами залишаються *"Копальні царя Соломона"* ("King Solomon's Mines", 1886) та *"Вона"* ("She: A History of Adventure", 1887), створені на матеріалі його вражень від південноафриканських краєвидів, дикого життя, міжплемінних стосунків і незрозумілої, загадкової минувшини. Серед близьких друзів письменника були Дж. Р. Кіплінґ і відомий письменник, бібліограф і антрополог Е. Ленґ. Останній справив особливо помітний вплив на Х.

З ім'ям Х. пов'язане поняття неоромантизму — літературного напряму, що виник на зламі XIX–XX ст. і мав не надто багато спільного зі справжнім романтизмом. Звертання до міфу, казки означало для Х. відродження інтересу до сильної, цілісної особистості, здатної боротися з труднощами і перемагати їх, покладаючись лише на власні сили.

Романи Х. створювалися у знаменну пору, коли, по суті, заново відкривалися визначні пам'ятки стародавніх цивілізацій Сходу. Археологи успішно досліджували Трою та Мікени, лінгвісти розшифровували єгипетські папіруси та месопотамський клинопис. Х. був завзятим ентузіастом і шанувальником єгипетської культури, двічі побував у Єгипті, знався з такими видатними вченими, як Г. Бруґш, Е. Бадж, Г. Картер (останній відкрив знамениту гробницю Тутанхамона). Історії Стародавнього Єгипту Х. присвятив кілька романів: *"Клеопатра"*, *"Перстень цариці Савської"*, *"Володарка Зорі"*.

У романі *"Клеопатра"* ("Cleopatra", 1889) письменник подає власну версію загибелі легендарної цариці. Цю історію розповідає один із жерців, нащадок XXX царської династії Гармахіс. Х. умів заінтригувати читача, жваво і цікаво розповідаючи про давні і загадкові події. Роман починається незвичайною передмовою, у якій розгортається не менш захоплива історія, що передує головній версії про смерть Клеопатри. Х. посилається на одного зі своїх друзів, лікаря за фахом, якому вдалося пробратися до одного із стародавніх гробівців і стати володарем дорогоцінного сувою — історії життя Гармахіса, головного суперника Клеопатри у боротьбі за царський трон. У романтичну історію несподівано втручаються вельми прозаїчні мотиви. Сама цариця Клеопатра постає перед нашими очима в інтерпретації її сучасника, царського спадкоємця, змушеного приховувати своє походження. Х. свідомо відмовляється від авторства, приписуючи відкриття священного папірусу своєму другові і надаючи можливість "воскреслому" єгиптянинові розповісти про події сивої давнини.

Хоча роман названий за ім'ям Клеопатри, проте не вона є головною героїнею твору. Одним із пояснень може слугувати та обставина, що Х. зробив Гармахіса оповідачем, а отже, і центральним персонажем, від об'єктивності розповіді якого залежить версія історичних подій. Письменник, вочевидь, уважав, що, зробивши Клеопатру головною героїнею, він міг би піти вже второваним шляхом багатьох інших оповідачів про її дивовижну долю і славу. Про Гармахіса історики знають менше, до того ж, як справжній царський спадкоємець, він отримав не гіршу, ніж Клеопатра, освіту і, судячи з усього, мав неймовірні екстрасенсорні здібності.

Цей історичний роман, з одного боку, спирається на ґрунтовний фактографічний матеріал, особисті враження письменника від Єгипту і спілкування зі знаменитими єгиптологами, а з іншого — хибує певним суб'єктивізмом у висвітленні подій. Вилучивши себе з контексту розповіді, Х. цілком покладається на достеменність розповіді яскравої особистості — Гармахіса, який прагне здійснити запізнілу помсту, організувавши змову проти всемогутньої Клеопатри. Проте ця змова приречена на поразку, наміри Гармахіса суперечать законам історичного поступу. Птолемеївська династія зуміла зберегти рівновагу і гармонію у стосунках між завойовниками та переможеними, що сприяло розквіту і славі Єгипту. Правління Клеопатри об'єктивно було прогресивним, позаяк їй вдалося до певної міри реформувати державний устрій, придушити заворушення, налагодити господарські зв'язки. Вона зуміла здобути підтримку більшості населення. Гармахіс, перебуваючи у залежному становищі, хоча й наближений до царського трону завдяки своїм астрологічним і деяким іншим здібностям, проте не завжди точно орієнтується в ситуації, що й призводить його до поразки. Змова розкрита, Гармахіса зрадили.

Х. використовує яскраві барви для орнаментування єгипетської історії, справжньої та вигаданої, розказаної освіченим сучасником подій, а водночас жерцем і клятвопорушником. Гар-

махіс, умертвивши Клеопатру, сам чекає на страту після верховної ради жерців. Либонь, жоден інший фрагмент, за винятком сцени смерті Клеопатри, не розкриває так глибоко і всебічно велич обох героїв трагедії. І цариця Єгипту, і Гармахіс однаково сильні і могутні. Тема смерті тут поєднується з темою морального смислу історії та діянь історичних постатей. Помста Гармахіса знищила його самого, настільки вона є закономірною, адже царський спадкоємець скоює злочин проти тієї, котра сама не раз скоювала злочини. Але він кохає Клеопатру, бачить її вплив на інших і звертається за допомогою до потойбічних сил, позаяк вважає, що йому не вистачить власних сил для здійснення акту розплати. Зустріч велетенського кажана з Клеопатрою, котра конає у гробниці фараона Менкаура, має у романі вельми символічне значення. Кажан, що уособлює руйнівні хтонічні сили, символізує початок моральних страждань Клеопатри, адже услід за ним до кімнати влітають усі знищені царицею люди — фараони і прості раби. Їхня поява і нагадування про ті тортури, яких вони зазнали, означають крах колись всемогутньої цариці. Однак месник Гармахіс, відновивши справедливість, не відчуває втіхи. "Серце було порожнім, у ньому не спалахнуло жодної блискітки радощів".

Серйозні філософські мотиви, що аж ніяк не надаються для дитячого читання (а саме так іноді ставилися до книг Х.), входять у текст його пізнавальних історичних пригод непомітно, але вагомо, десь наприкінці роману, коли Гармахіс, який власне і є справжнім героєм *"Клеопатри"*, відчуває свою цілковиту самотність і розуміє марноту всіх своїх честолюбних бажань і помислів. Він оголосив собі вирок навіть раніше за жерців, оскільки збагнув, що був іграшкою в руках богів, у руках долі, яку марно намагався підкорити. Він не міг змусити себе розлюбити Клеопатру. Останнє пророцтво Гармахіса: майбутнє Єгипту — майбутнє східних цивілізацій, Риму, Західної Європи — лунає заключним акордом, що посилює значущість образу оповідача. Те, що останнє слово належить йому, знов-таки підтверджує домінуюче значення еволюції характеру героя у цілісній структурі книги. Це виявляється навіть у композиції та сюжеті. Динамізм розповіді посилюється незакінченою фразою Гармахіса, у якій він передає своє захоплення божественною Клеопатрою. У авторській примітці Х. робить припущення, що Гармахіс не встиг завершити свою розповідь, бо за ним прийшли кати, які повинні були відвести його до місця страти.

Вельми динамічним видався також інший роман Х. з історії Стародавнього Єгипту — *"Володарка Зорі"*. Без преамбули, без розтягнутої експозиції роман з перших сторінок знайомить читача із світом, розколотим внаслідок численних війн. Символом об'єднання двох частин Єгипту виступає тут спадкоємиця фараонів Нефрет. Підзаголовок роману — *"Історія одного кохання з часів Стародавнього Єгипту"*. Безумовно, у цьому творі Х. трапляються деякі сюжетні повторення, які є характерними рисами його письменницької манери. Як і у романі *"Клеопатра"*, протагоніст *"Володарки Зорі"* змушений бути пильним, щоб залишитися живим. Нефрет також повинна ховатися у таємному притулку, щоб її не схопили прибічники Апепі, фараона Нижнього Єгипту. У розповіді про дивовижну місію царівни, котрій судилося очолити об'єднану державу Верхнього та Нижнього Єгипту і покласти край чварам і війнам, не бракує пророчих снів, романтичних і загадкових персонажів, як, приміром, доглядач пірамід, літописець Раса. Деякі другорядні герої несподівано виходять на авансцену історії, допомагаючи відновити справедливість і добробут. В обох романах Х. духовний світ жителів Стародавнього Єгипту освячений волею богів і богинь, а розказана у східній манері історія єгипетських Ромео і Джульєтти завершується щасливо, хоча закоханим і довелося подолати безліч різних перешкод, уникнувши загибелі.

На відміну від першого роману, герої і події якого були добре відомі читачеві з історичних джерел, у романі *"Володарка Зорі"* йдеться про другий перехідний період в існуванні Стародавнього Єгипту, коли країна намагалася подолати серйозну внутрішню кризу. Єгипет показаний роздробленою державою, поділеною на території, що ворогують між собою. Кризою єгипетської держави намагаються скористатися сусідні кочові племена гіксосів. У цьому історичному романі Х. чимало неточностей і анахронізмів. Зокрема, повністю вигаданим є месопотамський епізод. Насправді Єгипет нав'язав стосунки із Месопотамією лише через сто років після подій, описаних у романі. Похід вавилонського царя Датана також вигаданий Х. Ще химернішим витвором фантазії письменника стало таємне Братство Ранкової Зорі, яке нагадує і масонську ложу, і рицарський орден, і першу християнську громаду. Але ж твори Х. не можна розглядати як суто документальні, історично автентичні. В Англії існувала потужна традиція, започаткована ще В. Скоттом, яка дозволяла вряди-годи відхилятися від історичної правди на користь вигадки, від чого книги зовсім не втрачали своєї захопливості та повчальності.

"Копальні царя Соломона" — либонь, одна із найвідоміших книг Х. Написана вона майже одразу після подій, що відіграли трагічну роль в історії Англії, — завоювання алмазних районів Південної Африки, англо-бурської війни. Х. потрапив у Наталь дев'ятнадцятирічним юнаком,

через чотири роки після початку нестримної колонізації Південної Африки. Все, що описав Х. у цій книзі, змальовано з натури. Автор укотре ухиляється від участі у розповіді, надаючи слово Алану Квотермейну. Цей персонаж — цілком сучасна людина, він присвячує свою розповідь синові, котрий працює в одній із лондонських лікарень. Квотермейн більше звик до зброї, ніж до пера, але водночас цей простий і добрий чолов'яга чудово розуміється на тому, хто є джентльменом, а хто — ні, і повчає сучасного читача також досить традиційним способом — намагається виправдати кострубатість стилю та сюжету своєю недосвідченістю у царині вишуканої словесності.

Неймовірні скарби, заховані у старовинних печерах, збуджували уяву співвітчизників і сучасників Х., і вони навіть сприйняли його розповідь за щиру правду, вимагаючи від автора вказати точний маршрут до копалень легендарного царя Соломона. Але, крім вигадки, у романі є і гірка правда, що ґрунтується на глибокому знанні життя зулусів та інших негритянських племен, є переконливі характери героїв, які не стільки шукають пригод та екзотики, скільки пристрасно прагнуть знайти і врятувати людину, котра загубилася серед чужих звичаїв, традицій і мов. Алан не без гордості каже, що він "багатьох убив, але не заплямував себе невинною кров'ю, бо вбивав тільки захищаючись". Без сумніву, етнографічні подробиці, особливості мови різних племен, опис їхнього побуту є найяскравішими фрагментами творів Х., як і дохідливо переказані трагічні епізоди англійської та світової історії.

Характерною рисою романів Х. є їхня зосередженість на доленосних, неоднозначних періодах історії. Так, у романі *"Прекрасна Марґарет"* ("Fair Margaret", 1907) дія відбувається у XV ст., коли щойно закінчилася спустошлива війна Червоної і Білої троянд, у результаті якої до влади прийшов король Генріх VII Тюдор, котрий намагався зберегти дружні стосунки з Іспанією. Хоча події в романі розгортаються головно в Іспанії, при дворі Фердинанда й Ізабелли, але у них, безперечно, виразно простежується відгомін недавніх англійських подій. В Іспанії триває війна проти феодальної роздробленості, але триває також і боротьба за визволення країни від навали маврів. Перепочинок у воєнних діях проти маврів, які залишилися в Ґранаді, якраз і становить історичну канву роману. Пітер Брум — англієць, головний герой роману, закоханий у прекрасну Марґарет, доньку купця-єврея, потрапляє в Іспанію часів інквізиції. Його приголомшують жорстокість і цинізм судилищ над єретиками. Сцена руху процесії приречених на тортури і смерть — одна із найдраматичніших у романі. Розповідь у цьому творі Х. ведеться від третьої особи, забезпечуючи максимальну об'єктивність у викладі та оцінці подій, хоча цілком очевидно, що англійська точка зору, яка ґрунтується на віротерпимості, засуджує католицький фанатизм.

Доволі численні твори Х. за своїми художніми чеснотами поступалися романам інших сучасників-неоромантиків — А. Конан Дойля і Р. Л. Стівенсона, а проте їх все-таки необхідно враховувати при реконструкції всього того багатозначного і різноманітного історико-літературного процесу, що тривав у Англії протягом останньої третини XIX ст., століття прощання з вікторіанством, крізь сувору оболонку якого вже прозирала модерна епоха. Х. був цікавим оповідачем, він умів перевтілюватися в людей, що жили у різні історичні епохи і належали до різних цивілізацій. Свої ролі у цих історичних костюмах він грав так переконливо і так щиро поводився зі своїми читачами, що це гарантувало йому хоча й незначне, проте певне місце у британській літературі періоду переходу від вікторіанства до модернізму. Пристрасть до екзотики була не підробною, а щирою, вона живилася дидактичними та світоглядними завданнями — Англія повинна була виховувати у своїх громадян повагу до чужих звичаїв, мови, традицій. Х. був потенційним захисником переможених і пригноблених народів, бо ставився до них без імперської зверхності, а з повагою до їхньої гідності та чесності, вірності в дружбі та безкорисливості. Власне, саме в цьому запорука його письменницького успіху.

Тв.: Рос. пер. — Копи царя Соломона. Прекрасная Маргарет. — Москва, 1984; Клеопатра. — Москва, 1991; Собр. соч.: В 10 т. — Москва, 1991–1994; Комплект из 5 книг. — Москва, 1996.

Літ.: Cohen M.H. R. Haggard: A Biography. — London, 1960.

Н. Соловйова



ХА́КСЛІ, Олдос Леонард (Huxley, Aldous Leonard — 1894, Годалмінґ, Саррей — 22.11.1963, Лос-Анджелес) — англійський письменник.

Онук видатного англійського біолога Генрі Хакслі (Гекслі). Син Леонарда Гекслі, редактора журналу; молодший брат Джуліана Гекслі — відомого біолога і письменника. Освіту здобув у Оксфорді, в Беліол-коледжі. Після закінчення навчання у 1915 р. Х. займався журналістикою: писав критичні статті про драматургію для "Вестмінстерської газети", співпрацював із тижневиком "Атенеум" ("The Athenaem"), зоряним часом якого стали 1919–1921 рр., коли редактором був Д. М. Мюррей, а на сторінках

журналу друкувалися твори Б. Рассела, Т. С. Еліота, К. Менсфілд та ін.

Х. дебютував збіркою віршів *"Вогненне колесо"* ("The Burning Wheel"). До 1920 р. побачили світ ще кілька поетичних збірок. Проте літературне визнання Х. здобув завдяки своїй прозі. В одному з томів "У пошуках утраченого часу" М. Пруст згадує серед відвідувачів паризького салону внука старого Гекслі, який здобув панівне становище в англійській літературі (une position preponderante).

У 1920 р. побачила світ збірка новел, а через рік вийшов з друку роман *"Жовтий Кром"* ("Crome Yellow"), у якому Х. заявив про себе як про письменника, котрий має витончене почуття гумору, але водночас здатний гостросатирично прокоментувати події сучасності. *"Жовтий Кром"* став першим твором циклу, до якого увійшли також роман *"Хоровод блазнів"* ("Antic Hay", 1923), написаний під час перебування в Італії, та романи *"Це безплідне листя"* ("Those Barren Leaves", 1927) та *"Контрапункт"* ("Point Counter Point", 1928), де в образах, створених Х., легко вгадувалися характери близьких друзів автора — Дж. Лоуренса та Д. М. Мюррея. У розробці жанру інтелектуального роману Х. називають послідовником А. Франса, котрий здійснив перехід від старого типу "філософського роману" з умовно-історичними або пародійно-авантюрними декораціями до "роману ідей" у комедійно-натуралістичному ландшафті.

У ранніх романах Х. виявилося чимало характерних рис його подальшої творчості, зокрема контрапунктна архітектоніка, коли у творі паралельно розвиваються кілька самостійних тем і ліній. Композиція романів Х. нагадує архітектоніку тих музичних творів, описові яких він віддає не одну сторінку: "Кожна частина живе своїм особливим життям; вони доторкаються, їхні шляхи перетинаються, на якусь мить вони єднаються у гармонії; вона видається остаточною і досконалою, але невдовзі знову розпадається. Кожна частина осібна, окрема, одна. "Я є я, — каже скрипка, — світ обертається навколо мене". — "Навколо мене", — співає віолончель. "Навколо мене", — запевняє флейта. І всі вони однаковою мірою мають рацію і помиляються, і ніхто з них не слухає іншого. З двох мільярдів частин складається людська фуга. Цей гомін, можливо, має якийсь сенс для статистика, але нічого не вартий для митця. Лише щоразу вибираючи одну або дві частини, митець може щось зрозуміти" *("Контрапункт")*.

На колоподібну композицію вказує і назва роману *"Хоровод блазнів"*. У цьому творі по колу розвиваються стосунки між Гамбрілом і Майрою: колись зневажений і скривджений Майрою Гамбріл стає її коханцем, вже повністю збайдужівши до неї; по колу належить усім своїм залицяльникам Майра, яка шукає і не може знайти того, хто б замінив їй першого коханого — блакитноокого Тоні, котрий загинув на фронті (так у роман Х., який уникнув мобілізації до війська через короткозорість, увійшла тема руйнівної війни, що втручається у мирне життя); по колу Гамбріл і Майра відвідують усіх своїх приятелів, роз'їжджаючи на таксі вулицями нічного Лондона; по колу розшукує Гамбріла Розі Шируотер, перебуваючи у замкненому колі відомих їй адрес. Окремі з цих кіл залишаються розімкненими, але колоподібність руху визначається тією обставиною, що будь-який активний герой роману оточує себе іншими дійовими особами, рівновіддаленими від нього і від інших персонажів. І всі ці кола не збігаються. Усі вони перебувають у різних площинах, забарвлені різними емоціями, наповнені різними роздумами. Іноді вони перетинаються, і тоді відбуваються дивні трансфери. У ту мить, коли Гамбріл розважається з Розі, дружиною Шируотера, сам Шируотер втішається товариством Майри Вівіш.

Поліфонізм романів Х. постає не лише на ґрунті паралельного розвитку ліній життя молодих аристократів, у його творах лунають і голоси безробітних, що блукають у пошуках праці. Безногі солдати, вуличні продавці у подертих черевиках, старі баби з сірниками, убивці, яких страчують на шибениці о 8 годині ранку, сухотна поденниця вриваються у життя молодих аристократів, нагадуючи "вуличні вигуки" — пісенний жанр, поширений у XVI ст., в епоху, до культури якої Х. так часто звертався. Але у цьому гаморі немає гармонії. Це суцільна какофонія. Вона не надається для естетизації.

У творчості Х. можна зауважити кілька наскрізних тем. Це роздуми про Бога та справжню людяність, пошуки ідеалу. Вони невіддільні від роздумів Х. та його героїв про музику, живопис, архітектуру, про проблеми біології, а відтак і про старіння, про смерть, про те, кого, як і чого слід навчати, про свободу. Ці роздуми невіддільні також від учування персонажів Х. у проблему часу, від їхнього бажання чи небажання робити паузи, влаштовувати антракти. Героїв Х. хвилюють найглибші філософські проблеми. Яким би не був їхній фах, вони, як правило, намагаються осмислити сутнісні підвалини світотвору, зрозуміти, як влаштований світ. Виявом будови світотвору є для них усе, що їх оточує. Художник Ліпіат *("Хоровод блазнів")* каже: "Що таке наука і мистецтво, що таке релігія і філософія, як не спосіб виразити у приступних для людини образах і поняттях якусь надлюдську реальність".

Часом герої Х. зневірюються у слові, у його здатності адекватно відтворювати дійсність і шукають інших способів самовираження. Нерідко

їм у цьому допомагає музика. Музика з'являється тоді, коли виникає спроба героїв зрозуміти одне одного. А коли невдовзі має спалахнути кохання, все стихає, над усім панує тиша.

Видатним універсалізмом у відображенні дійсності, на думку Х., вирізнявся В. Шекспір, котрий умів відчувати і передавати майже невловні і незбагненні прояви тих аспектів Універсуму, які, здавалося би, перебувають поза сферою людських відчуттів. Твори Х. насичені цитатами із Шекспіра: відьомське вариво у змалюванні лабораторії сера Едварда з роману *"Контрапункт"*; "Що він Гекубі?" — у темі негритянського фокстроту; "Чудовисько із зеленими очима" — у відповіді Гамбріла на зауваження про брак смаку після того, як він похвалив одну з жінок; цитування 52-го сонета на підтвердження думки про те, що свята повинні бути рідкісними *("Хоровод блазнів")*. Назва роману *"Чудовий новий світ"* ("Brave New World", 1932) також запозичена у Шекспіра. Один із героїв цього роману, Джон, виховувався на єдиній книзі, що збереглася після глобальної катастрофи, — цією книгою був томик Шекспіра. Світ шекспірівських образів протистоїть світові антиутопії, відтвореному Х. у цьому романі. А Джон став єдиним героєм, який у доленосній для нього ситуації вирішив, що краще піти з життя, ніж відмовитися від своєї людської сутності і стати людиною "реконструйованою".

Онук видатного біолога, Х. часто показує своїх героїв в інтер'єрі біологічних лабораторій, серед морських свинок, пацюків та кролів. Його герої також іноді нагадують письменникові тварин: Х. зауважує у них котячу посмішку, поведінку шимпанзе, руки, схожі на лапки ящірки, ніс, що нагадує дзьоб хижого птаха. Персонажам Х. подобається стежити за життям тварин. Архітектор Теодор Гамбріл-старший полюбляє спостерігати за зграєю шпаків, а відтак доволі часто застуджується. Але це дозволяє йому відчути ефект біополя. Він уміє за секунду передбачити, коли зграя прокинеться або злетить у повітря. Крім того, герої Х. цікавляться біологічними експериментами. І якщо у ранніх романах ці експерименти є захопливими і безпечними (можна, приміром, прищепити троянди на кущ смородини, щоби розквітнули чорні троянди), а на небезпеку іноді наражаються лише біологи (Шируотер ладен кілька годин поспіль крутити педалі стаціонарного велосипеда, щоби перевірити, чи впливає тривале пітніння на склад крові), то у романах 30–40-х рр. Х. змальовує зловісні експериментальні ситуації, у яких предметом дослідження виступає людська сутність.

Герої-інтелектуали ранніх романів спогорда говорили про те, що є люди, яким свобода не дасть нічого, крім сум'яття, що є люди, яких не варто нічого навчати, крім уміння підкорятися. Такі міркування втілилися в образну систему повністю завершеного, цілісного "чудового нового світу", у якому люди поділяються на осібні категорії — "касти", а перехід з однієї групи до іншої неможливий. У цьому світі існує вельми своєрідне уявлення про щастя: суспільство спроможне виконати будь-яке бажання індивіда. Але ця позірна "ідилія" ґрунтується на втручанні в генетику людини. З неї роблять слухняну істоту, яка, врешті, й справді почуватиметься комфортно, бо не буде прагнути до недосяжного, тобто втратить ті риси, які з часів Відродження вважалися визначальними для людського духу.

Цю тематику Х. розвиватиме у романах *"Сліпий у Газі"* ("Eyeless in Gaza", 1936), *"Після багатьох весен"* ("After Many Springs", 1939), *"Час повинен зупинитися"* ("Time Must Have a Stop", 1944), *"Вічна філософія"* ("The Perennial Philosophy", 1946).

Страшним переосмисленням фрази одного з героїв *"Контрапункту"*, Філіпа Куорлза, стане роман *"Мавпа та сутність"*. Куорлз — глибокий мислитель, котрий має невтомний гострий розум, але водночас усвідомлює свою неповноцінність, бо нездатний тонко відчувати. Побачивши одного разу, як під колесами авто загинув пес, Куорлз викладає цілу теорію: "Сам винен, бо не пильнувався. Ось чим закінчується погоня за самицею... Мораль набула б вельми химерних форм, якби ми кохалися лише певної пори, а не протягом цілого року. Поняття про моральність і аморальність змінювались би щомісяця".

У романі *"Мавпа та сутність"*, написаному після атомного бомбардування Хіросіми, моделюється світ, у якому живуть люди, уражені радіацією і схильні до сезонного кохання. За цими змінами спостерігає учений-біолог, доктор Пул, котрий прибув на кораблі "Кентербері" із Нової Зеландії, яку, на щастя, оминула ядерна війна та її наслідки. У своїй черговій антиутопії Х. застосовує прийом, апробований у *"Хороводі блазнів"*. У цьому ранньому романі Х. використав невеликий вставний епізод — п'єсу, яка розігрується на сцені кабаре. Він подав повний текст цієї п'єси, діалоги якої виявилися місткішими від поточної мови самого роману — іноді у фразах драматичних персонажів афористично розкривалася суть того, що відбувалося в романі. У *"Мавпі та сутності"* цей прийом розростається і стає основним способом викладу й організації тексту, написаного у формі кіносценарію, випадково знайденого серед сміття. У кіносценарії Оповідач узагальнює і підкреслює найголовніше. Своїм лаконізмом його слова нерідко нагадують формули: "Любов проганяє страх, а страх, у свою чергу, проганяє любов. І не лише любов. Страх проганяє розум, добро; проганяє навіть думку про добро і правду".

Х. продовжував осмислювати улюблену проблематику і в наступних своїх романах: *"Геній і Богиня"* ("The Genius and the Goddess", 1955), *"Брама сприйняття"* ("The Doors of Perception", 1954), *"Демони крику"* ("The Devils of London", 1952), *"Небеса і Пекло"* ("Heaven and Hell", 1956).

Тв.: Укр. пер. — Жовтий Кром // Всесвіт. — 1978. — № 1; Прекрасний новий світ // Всесвіт. — 1994. — № 5–6. *Рос. пер.* — Новеллы. — Ленинград, 1985; Желтый кром. Рассказы. — Москва, 1987; О дивный новый мир. Обезьяна и сущность // Утопия и антиутопия XX века. — Москва, 1990; И после многих вёсен. — Москва, 1992; Собр. соч.: В 4 т. — С.-Петербург, 1999; О дивный новый мир. Через много лет. — С.-Петербург, 1999; Серое преосвященство. Этюд о религии и политике. — Москва, 2000.

Літ.: Аллен У. Традиция и мечта. — Москва, 1970; Дьяконова Н. Олдос Хаксли — новеллист // Хаксли О. Новеллы. — Ленинград, 1977; Зверев А. Когда пробьет последний час природы: Антиутопия XX века // Вопр. л.-ры. — 1989. — № 1; Мортон А. Л. Англ. антиутопия. — Москва, 1956; [Олдос Хаксли] // Жантиева Д.Г. Англ. роман XX века. — Москва, 1965; Палиевский П. Гибель сатирика // Совр. л.-ра за рубежом. — Москва, 1962; Шестаков В. Социальная антиутопия Олдоса Хаксли — миф и реальность // Новый мир. — 1969. — № 7.

Є. Чорноземова



ХЕ́ЛЛЕР, Джозеф (Heller, Joseph — 7.05.1923, Бруклін — 13.12.1999, Нью-Йорк) — американський письменник.

Автор всесвітньо відомого роману, класики американської "чорної комедії" *"Поправка-22"* народився у Брукліні. Під час Другої світової війни літав на бомбардувальнику В-52. У 1949 р. Х. здобув ступінь магістра мистецтв у Колумбійському університеті. У 1949–1950 рр. він вів наукову роботу в Оксфорді за програмою стипендій Фулбрайта. Викладав в університеті штату Пенсильванія (1950–1952), писав рекламні тексти для журналів "Тайм" і "Есквайр" (1952–1958), був агентом із реклами журналу "Макколс". У 1961 р. Х. облишив цю роботу, щоби вести творчі семінари з прози та драматургії у Йельському університеті й університеті штату Пенсильванія. Перші його оповідання з'явилися в "Атлантік манслі" й "Есквайрі" ще у студентські роки.

У 1953 р. Х. розпочав писати роман *"Поправка-22"* ("Catch-22", 1962) — твір про війну, але водночас — роман-метафору (за словами автора) "про Америку 50-х, і 60-х, і 70-х... про те, як ми живемо сьогодні". Армія в зображенні Х. — дивний світ, де все ґрунтується на буквоїдських вивертах і ритуалах, світ, що не має іншого сенсу, крім відтворення й увіковічнення власного абсурду. Там, де панує "Поправка-22" (у чому вона полягає, ніхто не знає), людину підміняє папірець і цифрочка.

Головний герой роману, капітан Йоссаріан, змушений жити в одному наметі з мерцем: солдат давно загинув, але його не визнають загиблим, оскільки відсутній відповідний документ. Інший персонаж не може, як не намагається, довести, що він живий відтоді, як був випадково згаданий у списку вбитих. Перебуваючи у стихії бюрократичної глупоти, люди неминуче втрачають розум, волю, навіть інстинкт самозбереження. "Треба мати мізки, щоби бути боягузом", — каже Йоссаріан, змушений нагадувати навколишнім, що божевільна чехарда навкруги (на чому дехто, на кшталт спритного пронози Міло Міндербіндера, гріє руки) — це війна, а на війні вбивають. З точки зору армії Йоссаріан — божевільний, боягуз і симулянт. З точки зору автора він — розсудлива, чесна і відважна людина. Не бажаючи бути жертвою обставин, герой вирішує "жити вічно або вмерти при спробі до цього". На думку Х., дезертирство для його героя — спосіб не просто порятунку життя (цієї мети він міг би досягти і шляхом лицемірства, компромісу), а — коштовної якості життя. Природа останньої, щоправда, незрозуміла: героєві, по суті, нічого рятувати, крім права на елементарне фізичне виживання.

У мові і в композиції роману не випадково домінує прийом нав'язливого повтору — "дежав'ю". Наприклад, знову і знову змальовується сцена загибелі бомбардира Сноудена. Х., за його словами, намагався передати читачеві відчуття, що "Сноуден помирає впродовж усієї книжки". Таке художнє вирішення пояснюється авторською концепцією війни як безглуздої безмежності вбивання людини, а також "провокаційною" тактикою спілкування з читачем, що звик фіксувати образи, оберігаючи себе від шоку занурення у їхній сенс.

Роман *"Поправка-22"* був екранізований М. Ніколсом у 1970 р. Вислів "поправка-22" увійшов у лексику американців на означення будь-якого скрутного становища, називним стало й ім'я героя. У 1994 р. вийшло друком продовження роману — *"Пора закриття"* ("Closing Time"). Дія відбувається через 50 років після війни, поміж головних персонажів кілька нових, але діють і старі, зокрема Йоссаріан.

Наступний твір Х. — роман *"Щось трапилося"* ("Something Happened", 1974) від "чорної" комедії, на перший погляд, дуже далекий. Боб Слокум, благополучний службовець якоїсь фірми, — буквально "сам не свій": власні манери, одяг, мовлення, почерк, навіть погані звички він починає сприймати наче чужі, що особисто йому не належать. Те саме стосується і вчинків

Слокума: він або робить те, чого від нього сподіваються інші, або нічого не робить, і це його мучить. Усуспільнене, стандартне життя утворює щоразу потовщувану коросту, крізь яку живе почуття заледве пробивається, а пробившись, виглядає невпізнано спотвореним. Найдорожче, що є у героя, — ностальгійний спогад про дні юності, туга за можливістю стати собою, яка колись належала йому, а тепер назавжди втрачена. "Коли я виросту, я хочу бути маленьким хлопчиком", — каже він із гіркою іронією. Через те випадкове вбивство Слокумом сина наприкінці роману набуває символічного характеру духовного самогубства: відтоді внутрішній нещасний голос змовкає, немовби також задушений, — залишається лише порожня личина процвітаючого адміністратора.

"Притча про наші нещастя" — так висловився про роман Х. Дж. Гарднер. Слокум — не стільки характер, скільки діюча модель "одновимірної людини". Він одночасно пестун і жертва, витвір і мимовільний відтворювач Системи, яка ігнорує людину і людяність. Образ героя, виписаний за всіма канонами реалістичного побутопису, насправді буквально витканий із стереотипів, кліше і, за висловом критика, "статистичних даних, витягнутих на світло прямо із соціального досьє". Х. створив певну оманливу видимість, ледь не пародію "психологічного роману", де цілковито відсутні й індивідуальність, і "рухливість" душі. Справді, жалюгідна постать Боба Слокума "на своїх хирлявих раменах" несе, як сказано про нього в романі, "занепад американської цивілізації".

Х. є також автором романів *"Щире золото"* ("Good as Gold", 1979), де йдеться про професора-єврея, котрий не в змозі опиратися спокусі досягти успіху у матеріальному, літературному й особистому плані; *"Господь знає"* побудований на біблійному сюжеті про Давида. Х. написав також п'єсу *"Ми бомбили Нью-Хейвен"* ("We Bombed in New Haven", 1969), яка витримала 86 вистав на Бродвеї. У книзі *"Без жартів"* ("No Laughing Matter", 1986), написаній спільно із С. Фоґелем, йдеться про боротьбу Х. з рідкісною хворобою, що спричиняє параліч. У своїй другій автобіографічній книзі *"Час від часу"* ("Now and Then", 1998) письменник повертається у місця свого дитинства, у бруклінський парк атракціонів Коні-Айленд 20–30-х рр. Останній роман Х. *"Портрет митця у старості"* ("Portrait of An Artist An Old Man") був виданий посмертно у 2000 р. і йдеться у ньому про популярного письменника, котрий шукає натхнення для нового роману.

Х. помер від інфаркту у Нью-Йорку в ніч на 13 грудня 1999 р.

Українською мовою роман *"Пастка на дурнів"* переклав М. Мещеряка.

Тв.: Укр. пер. — Пастка на дурнів. — К., 1988. *Рос. пер.* — Голд, или Не хуже золота. — Москва–Харьков, 1998; Лавочка закрывается. — Москва–Харьков, 1998; Вообрази себе картину. — Москва–Харьков, 1999; Что-то случилось. — Москва, 2000; Видит Бог. — Москва, 2002; Портрет художника в старости. — Москва, 2002; Поправка-22. — Москва, 2003 й ін. вид.

Т. Венедиктова



ХЕМІНҐВЕ́Й, Ернест Міллер (Hemingway, Ernest Miller — 21.07.1899, Оук-Парк, побл. Чикаго — 2.07.1961, Кетчем, Айдахо) — американський письменник, лауреат Нобелівської премії 1954 р.

Народився в родині лікаря в Оук-Парк, привілейованому передмісті Чикаго. Дитинство Х. минуло у лісах штату Мічіґан. Писати почав досить рано, і перше оповідання з'явилося у шкільній газеті "Скрижаль". Закінчивши школу, працював у невеликій газеті. 19-річним юнаком подався у Європу, взяв участь у Першій світовій війні у складі транспортного корпусу, був поранений і в 1919 р. повернувся у США.

Після закінчення війни Х. оселився у Парижі. Був кореспондентом американських газет, відвідав Швейцарію, Німеччину, Туреччину, Іспанію, у 1922 р. побував на греко-турецькій війні, надсилаючи до редакцій свої матеріали про бойові дії. У 1923 р. побачила світ перша книжка Х. *"Три оповідання і десять віршів"*. Досвід пережитого і відчутого в роки Першої світової війни, спілкування з тими, кого називали "втраченим поколінням" (більшість із них належало до кола Ґ. Стайн), — все це набуло втілення на сторінках книги *"У наш час"* ("In Our Time", 1925).

"У наш час" — збірка оповідань, об'єднаних загальним задумом та ідейно-тематичною спільністю. У цій книзі Х. розкрився як літератор певної теми і — що не менш суттєво — певного стилю, позначеного лаконізмом і стриманістю манери розповіді. Згодом сам Х. означить свій принцип організації оповіді як "принцип айсберга". *"У наш час"* — книга про людей воєнного покоління, про учасників і сучасників війни, про те, яким було їхнє сприйняття світу, сплюндрованого кривавою різаниною. Х. зосереджує свою увагу на дослідженні психологічного стану своїх героїв, намагаючись передати загальне для цього покоління відчуття нестабільності світу, душевне сум'яття, спустошеність і фрагментарність свідомості. Над усіма іншими емоціями домінує почуття світової самотності і нерозуміння. Героїв не полишає відчуття того, що зруйнувався зв'язок часів, але жодному з них не до

снаги відновити його. Центральною постаттю збірки є Нік Адамс. Саме у його свідомості інтерпретуються різні аспекти життя, що стали предметом художнього аналізу Х.

Проблема "втраченого покоління" набула подальшого розвитку у повісті Х. *"І сходить сонце"* ("The Sun Also Rises", в одночас. англ. виданні — *"Фієста"*, 1926). "Втрачене покоління" — одна з робочих назв цієї повісті, головний герой якої журналіст Джейк Барнс уособлює притаманні цьому поколінню риси: душевну пригніченість і спустошеність. Джейк страждає не через тяжку фізичну травму, якої він зазнав на війні, — з цим болем герой може впоратися. Незагойною раною стають страждання душевні, відчуття неможливості досягнення особистого щастя. Війна постійно живе у свідомості героїв повісті, де б вони не перебували. У композиції цієї книги Х. використовує принцип контрасту: яскраві, сповнені сонячних барв сцени іспанської фієсти, імпресіоністичні замальовки гамірного паризького життя лунають трагічним дисонансом душевного стану героїв, які не можуть прорватися крізь нестерпну оболонку своєї самотності.

Життя Х. надалі сповнене численними мандрівками, знайомствами з різними людьми. Він відвідав Кубу (1928), на деякий час повернувся у США, а потім знову вирушив у Європу, подорожував Іспанією та Францією. У 1929 р. побачив світ роман, що приніс Х. світову славу і слушно вважається найкращим твором про "втрачене покоління" — *"Прощавай, зброє!"* ("A Farewell to Arms").

Дія роману відбувається на італо-австрійському фронті у 1917 р. Х. змальовує приголомшливу за яскравістю і силою картину життя на війні: окопні будні, п'яний чад ресторанів у прифронтових містечках, гнітюча нудьга шпиталів.

На фронті ідуть дощі, в окопах лютує холера. Солдати, стомившись воювати, самі себе калічать. У цьому пеклі опиняється лейтенант санітарної служби американець Генрі. Процес втрати ілюзій, пізнання страшної сутності війни, яка полягає не тільки у колосальних фізичних жертвах та руйнуванні міст і сіл, а й передусім у спотворенні самої людської природи, — у колі цих проблем розвивається художнє дослідження Х. Війні як вияву людського безумства у романі протистоїть кохання Генрі і Кетрін Берклі. Але у двобої з війною люди, які героїчно захищають своє право на життя, на продовження роду, зазнають поразки. Гине Кетрін, і знову, як і в попередніх творах Х., герой залишається самотнім, з відчуттям безглуздості і жорстокості світу. Його висновки сповнені гіркоти і безнадії: "Коли люди вносять у цей світ стільки мужності, світ повинен убити їх, щоби зламати... Він убиває найдобріших і найніжніших, і найхоробріших, не перебираючи".

На початку 30-х рр. Х. написав книги *"Смерть пополудні"* ("Death After Afternoon", 1932), *"Зелені пагорби Африки"* ("Green Hills of Africa", 1935), низку оповідань, повість *"Сніги Кіліманджаро"* ("The Snows of Kilimanjaro", 1936). Він багато розмірковує про місце літератури у сучасному світі, про долю митця, але його надалі хвилюють вічні теми: теми життя і смерті, природи і цивілізації, їх співіснування у XX ст. Погляди Х. на ці проблеми є доволі песимістичними. Світ людської цивілізації залишає письменникові надто мало доказів розумності його організації, адже у ньому все зводиться до руйнування людського єства і знищення живого природного довкілля. У ці роки Х. часто відвідував Африку, де ще траплялися острівці, не спотворені впливом цивілізації.

"Мати і не мати" ("To Have and Have Not", 1937) — роман, у якому виявився певний злам у світогляді письменника, загострилася його увага до соціальних проблем, тривали пошуки шляхів подолання самотності. Події, що розгортаються на європейському континенті, війна в Іспанії болісно вразили Х. За власні кошти він придбав колону санітарних автомашин і передав їх у розпорядження республіканців. Навесні 1937 р. Х. сам прилетів у Мадрид. Письменник покине Іспанію лише через півтора року — з останніми загонами республіканців, які відступатимуть до Франції, долаючи Піренейські гори. Увесь цей час з невеликими перервами він перебував на передовій. Місто часто бомбардували, від вибухів дрижала клавіатура друкарської машинки, на якій Х. писав нариси для американських газет, п'єсу *"П'ята колона"* ("The Fifth Column", 1938), сценарій фільму *"Іспанська земля"*, що знімався просто на полях боїв. Війна вже не вперше вирувала перед очима Х. у всій своїй величі і жахітті. Але тут, в Іспанії, письменник зазнав і великого щастя, усвідомивши себе учасником справді історичних подій. Можливо, вперше за багато років він зміг переконатися у неймовірній могутності того, що називається коротким словом "єдність". Тут, в Іспанії, він спробував порушити питання про відповідальність кожного, хто живе на Землі, за те, що на ній відбувається. Про відповідальність людей за долю світу, про необхідність налагодження відвертих стосунків і пошуку єдності у боротьбі зі страшною чумою фашизму Х. веде мову в одному з найкращих своїх романів, написаному на матеріалі іспанських вражень, — *"По кому подзвін"* ("For Whom the Bell Tolls", 1940).

"По кому подзвін" — роман епічний у достеменному значенні цього поняття. Провідне місце займають не суто людські долі героїв, а доля

героя і революції. Це твір про історію на одному з її крутих і драматичних віражів. Серед книг, написаних про війну в Іспанії, твір Х. посідає особливе місце, позаяк автор здійснив у своєму романі спробу осмислити все, що сталося, з філософських позицій. На ґрунтовні роздуми налаштовує епіграф, узятий з творчості Дж. Донна, англійського поета-метафізика XVII ст. І все, що відбувається на сторінках роману, слугуватиме доказом провідної думки, яка метафорично втілена у цих поетичних рядках: людина невіддільна від людства, вона відповідає за всіх, і всі відповідають за трагедію, яку переживає кожна людина.

У роки Другої світової війни Х. спочатку працював кореспондентом нью-йоркської газети "ПМ", висвітлював події китайсько-японської війни (1941), а в 1942 р. створив на Кубі "Шахрайську фабрику" — приватне агентство для боротьби з фашистами. Штаб-квартира фірми розташувалася у маєтку Фінка Віхія, яку Х. придбав ще у 1940 р. На озброєній гарматами яхті "Пілар" Х. не раз виходив у море на пошуки німецьких субмарин. У 1944 р. Х. вперше приїхав в Англію. Звідси він надсилав свої фронтові репортажі, брав участь у десантуванні військ союзників у Нормандії, у визволенні Парижа, у боях за лінію Зігфріда, а в 1945 р. повернувся на Кубу. Під час війни Х., окрім написання нарисів та репортажів, які склали антологію *"Люди на війні"* (1942), працював над книгою про море, що залишилася незакінченою і побачила світ лише у 1970 р. під назвою *"Острови в океані"* ("Islands in the Stream").

У наступному великому творі Х. — *"За рікою в затінку дерев"* ("Across the River and Into the Trees", 1950) — знову з'являється самотній герой Річард Кентуел, п'ятдесятирічний полковник американської армії, котрий після закінчення Другої світової війни опиняється у Венеції. В минулому у нього — служба в армії, участь у двох війнах, невдала військова кар'єра. У сьогоденні — кохання до юної графині, красуні Ренати. Загальна тональність повісті є доволі похмурою. Герой зовні справляє враження сильної і здорової людини, але насправді він приречений, його підточує невиліковна хвороба, у двобої з якою він зазнає поразки.

У 1952 р. Х. написав повість, яка принесла йому всесвітню славу і звання лауреата Нобелівської премії, — *"Старий і море"* ("The Old Man and the Sea"). В. Фолкнер, прочитавши цей твір, сказав, що Х. нарешті знайшов свого Бога. Задум твору виникнув давно: за 16 років до написання повісті Х. опублікував у журналі "Есквайр" нарис *"На блакитній воді"*, а пізніше у письменника з'явився намір створити "велику книгу про землю, воду і повітря", яка за епічним масштабом нагадувала б романи М. Пруста. Підсумком тривалої праці стала книга *"Старий і море"*, у якій набули художнього втілення непрості роздуми Х. про людину, її місце у Всесвіті. Історія рибалки Сантьяго — це історія нелегкого земного шляху людини, яка щодня бореться за життя і водночас прагне співіснувати у мирі та злагоді з морем і його мешканцями, небом і зорями, яка усвідомлює себе не одинаком, як це було у попередніх творах Х., а часточкою величезного і прекрасного світу. У *"Старому і морі"* Х. ще раз продемонстрував свою дивовижну майстерність стиліста. Мова повісті точна і прозора, кожна художня деталь досконало виважена. Фолкнер у рецензії, опублікованій в одній із американських газет, писав: "Час іще покаже, що "Старий і море" — найкращий твір письменника... Ліпше від нього про це не написав жоден із наших сучасників. Цього разу він відкрив Творця. Досі його чоловіки і жінки самі створювали себе з глини; свої перемоги і поразки вони тримали у власних руках і потрібні були тільки для того, щоб довести, якими сильними вони можуть бути". А в газеті "Нью-Йорк пост" від 31 серпня 1952 р. Д. Кеннон зазначав: "Як на мене, ця повість не потребує жодних пояснень. Звісно, це сувора річ, але водночас вона прекрасна і велична — так само, як прекрасна і велична її величність Людина".

У 1953 р. Х. отримав Пулітцерівську премію, одну з найпрестижніших в Америці, а влітку вперше після громадянської війни побував у Іспанії, потім полював у Східній Африці, двічі потрапляв у авіакатастрофи (деякі газети навіть опублікували некрологи). Але з лікарні він повертався на Кубу. Тут, на батьківщині свого Старого, Х. у вересні 1954 р. отримав звістку про присудження йому Нобелівської премії.

Куба і Європа — два куточки планети, куди Х., невгамовний мандрівник і шукач пригод, неодмінно прагнув потрапити. Перша вабила його до себе океаном і дивовижними людьми, друга стала не тільки простором, де відбувалася дія більшості його творів, місцем героїчних боїв за честь і гідність людини, а й *"Святом, яке завжди з тобою"* (1960, опубл. 1964). Саме так назвав свою останню завершену книгу "великий Хемінґвей".

"Якщо тобі пощастило і ти замолоду жив у Парижі, то де б ти не опинився потім, він до скону залишатиметься з тобою, тому що Париж — це свято, яке завжди з тобою", — ці рядки з листа до друга стали епіграфом, яким розпочинається автобіографічна книга Х. З високості прожитих років письменник озирається на пору своєї молодості, відтворюючи напрочуд насичену атмосферу мистецького життя у Парижі 20-х рр. *"Свято, яке завжди з тобою"* ("A Moveable Feast", 1964) — книга спогадів, проте епоха, про яку йдеться у творі, живе у всіх своїх

барвах і відтінках, у всій поетичності, романтиці та красі.

Іноді автор буває надто суб'єктивним і навіть упередженим в оцінках деяких своїх паризьких знайомих, зокрема Ф. С. Фіцджеральда, американського прозаїка, і такої колоритної постаті, як Ґ. Стайн. Однак у спогадах Х. немає ані крихти фальші, а навпаки, книга випромінює доброзичливість, радість і щастя.

Хоча після війни письменник жив зазвичай на фермі поблизу Гавани зі своєю четвертою дружиною, кореспонденткою журналу "Таймс" Мері Велш, важкі хвороби змусили його переїхати у штат Айдахо. У 1960 р. у Х. з'явилися ознаки шизофренії і манії переслідування, і лікування у рочестерській клініці Мейо результатів не дало. 2 липня 1961 р. він, за прикладом батька, застрілився зі свого улюбленого дробовика.

Українською мовою твори Х. перекладали В. Митрофанов, М. Пінчевський, Ю. Покальчук, К. Сухенко, Н. Тарасенко та ін.

Тв.: Укр. пер. — Сніги Кіліманджаро. — К., 1968; Весняні потоки. — Львів, 1970; Зібр. творів: У 4 т. — К., 1979–1981; Фієста. По кому подзвін. — К., 1984, 1985; Прощавай, зброє. За річкою, в затінку дерев. — К., 1985; Райський сад. Острови в океані. — К., 1989; Острови в океані. — К., 2002. *Рос. пер.* — Репортажи. — Москва, 1969; Оставаться самим собой: Избр. письма (1918–1961). — Москва, 1983; Избр. произв.: В 3 т. — Москва, 2002; Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 2004.

Літ.: Анастасьев Н. А. Творчество Э. Хемингуэя. — Москва, 1981; Белова Т.Н. В. Набоков и Э. Хемингуэй: (Особенности поэтики и мироощущения.) // Вестн. Моск. гос. ун.-та. Сер. 9. Филология. — Москва. — 1999. — № 2; Гассан Г. Хемінгуей і модернізм // Амер. л.-ра після середини XX ст. — К., 2000; Гиленсон Б. Хемингуэй и его женщины. — Москва, 1999; Гиленсон Б.Т. "...Видеть впереди вечность..." // Хемингуэй Э. Избр. произв. — Москва, 1993; Грибанов Б.Т. Эрнест Хемингуэй. — Москва, 1998; Грибанов Б. Хемингуэй: герой и время. — Москва, 1980; Денисова Т. Ернест Хемінгуей. Життя і творчість. — К., 1972; Засурский Я.Н. Подтекст Эрнеста Хемингуэя // Хемингуэй Э. Сочинения. — Москва, 2000; Засурский Я. Н. Поздний Хемингуэй // Хемингуэй Э. Райский сад. Опасное лето. — Москва, 1988; Затонський Д. Гостра радість боротьби // Дніпро. — 1979. — № 7; Затонський Д.В. Ернест Хемінгуей — письменник і людина // Вікно в світ. — 1999. — № 6; Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. — Москва, 1966; Петрушкин А. И. В поисках идеала и героя: Творчество Э. Хемингуэя 20–30-х гг. — Саратов, 1986; Петрушкин А.И., Агранович С.З. Неизвестный Хемингуэй: Фолькл.-мифол. и культурная основа творчества. — Самара, 1997; Прилуцька О. Традиція новелістичної циклізації у творчості Е. Хемінгуея // Амер. л.-ра після середини XX ст. — К., 2000; Уоррен Р. Эрнест Хемингуэй // Уоррен Р. П. Как работает поэт. — Москва, 1988; Фуэнтес Норберто. Хемингуэй на Кубе. — Москва, 1988; Хемінгуей Л. Мій брат, Ернест Хемінгуей. — К., 1968; Хемингуэй Л. Эрнест Хемингуэй. Обречённый победитель. — Москва, 2003; Хемингуэй в восп. совр. — Москва, 1994; Хотчнер А. Е. Папа Хемингуэй. — Москва, 2002; Чикирис Н. Творчість Е. Хемінгуея в Україні: особливості критичної рецепції, історія перекладів // Зар. л.-ра. — 2003. — № 3; Шакирова И.В. Портретоописание в худ. прозе Хемингуэя и импрессионизм: (К постановке вопроса) // Нац. специфика произведений зар. л.-ра XIX–XX веков: Проблема худ. образа. — Иваново, 1999; Юсін А. Інтерв'ю, якого не було. — К., 1984.

Л. Дудова



ХІЛЛ, Сьюзен Елізабет (Hill, Susan Elizabeth — нар. 5.02.1942, Скарборо) — англійська письменниця.

Закінчила Лондонський університет (1963). Літературну діяльність розпочала у Ковентрі, була критиком місцевої газети. Перші твори Х., роман *"Огорожа"* ("The Enclosure", 1959) та ін., не набули розголосу.

Літературне визнання прийшло до Х. наприкінці 60-х рр. Романи *"Джентльмени і леді"* ("Gentleman and Ladies", 1970), *"Зміна на краще"* ("A Change for a Better", 1969), *"Я у замку король"* ("I'm the King of the Castle", 1970) були визнані "творами, чудовими з будь-якого погляду" (П. Х. Джонсон). 1970 р. — початок справжнього успіху Х. на батьківщині і за кордоном. Вона стала лауреатом провідної літературної премії Великобританії — премії С. Моема за роман *"Я у замку король"*.

Герой роману Джозеф Хупер після смерті батька переселяється до великої старовинної вілли Ворінґс, стає її господарем. "Пишайся!" — казав Джозеф своєму синові Едмунду, урочисто проводячи його кімнатами будинку. Власне, чим саме пишатися, хлопчина не зрозумів: будинок як будинок, навіть дещо потворний. Але те, що дім свій, що у них, виявляється, є своя історія, хлопчикові сподобалося. Дім додав гонору і впевненості його новому господареві. Високі стелі, масивні меблі, дубові двері — все виглядало вельми солідно і поважно.

Оскільки дружина Джозефа Хупера шість років тому померла, до будинку запрошують 37-річну вдову, яка погодилася стати "неофіційною домоправителькою". Гелена Кіншоу приїжджає разом зі своїм сином. Звісно, діти повинні стати друзями. Але не так сталося, як гадалося. У перший день знайомства Едмунд Хупер пише на папері слова: "Я не хотів, щоб ти приїхав", — і кидає записку Чарлзові, який прибув на віллу тому, що у нього з матір'ю немає власного помешкання. Зрозумівши це, юний Хупер урочисто оголошує: "Коли тато помре, цей дім стане моїм, я буду господарем. Все буде

моїм!" Зустріч і перша розмова між хлопчиками закінчилася бійкою — короткою, безмовною, відчайдушною. Хупер був переконаний у своєму праві наказувати: "Ти тепер повинен мені коритися". Чарлз Кіншоу мало не сказав Хуперу, що погоджується, що визнає його право на територію. Але хлопчикові ніяк не вдавалося знайти потрібні слова, у голові панувало цілковите сум'яття. Пиха і самовпевненість Хупера, його приголомшлива лють не дозволили Чарлзові підкоритися. Між хлопцями почалася ворожнеча — таємна, запекла, жорстока. Ворожнеча, про глибину якої не здогадувалися дорослі. Х. блискуче знала дитячу психологію. Вона надзвичайно колоритно і переконливо відтворила світ дитини, передала страждання Кіншоу, його відчайдушне прагнення зберегти свою людську гідність, хай навіть ціною власного життя. У лісі, серед тінистої прохолоди та свіжості, хлопця раптом охопило почуття радості: саме тут він удома, сюди він завжди прагнув потрапити. Роздягнувшись і акуратно склавши свої речі, Чарлз подибав до середини річки, на найглибше місце...

Коли майбутній власник Ворінгса побачив розпластане тіло Кіншоу, він аж завмер від почуття тріумфу... Він — король у замку!

Книга справляє надзвичайний моральний вплив на читача. Діти — герої роману — не страждають від голоду та побоїв, але їм бракує батьківської уваги. Вони страждають від байдужості, від холодності та лицемірства дорослих. Саме тому стає жорстоким гнобителем Хупер, замикається в собі, захищається і добровільно йде з життя Кіншоу. Потворний світ дорослих деформує душі дітей.

Протягом наступних років побачили світ романи Х. *"Дивна зустріч"* ("Strange Meeting", 1971), *"Нічний птах"* ("The Bird of Night", 1972), *"Якось навесні"* ("In the Springtime of the Year", 1974). Роман *"Нічний птах"* був відзначений премією Вайтбреда. Критики різних гатунків остаточно визнали силу художньої майстерності Х. Герой роману Гарві Лоусон — вчений-єгиптолог, дуже старий чоловік (йому вже далеко за вісімдесят), він ледве пересувається за допомогою двох ціпків, але зберіг повну ясність думки. Лоусон пригадує дні молодості і свого друга Френсіса Крофта, відомого поета, який помер багато років тому.

Це вельми тяжка праця — розповісти справжню історію життя геніального поета, вкрай самотнього і дуже вразливого, безнадійно хворого на важку форму маніакально-депресивного психозу. Гарві Лоусон пише спогади, щоби захистити пам'ять про дорогу для нього людину від тих вигадок і легенд, що оточують ім'я поета, який іще за життя став знаменитим. Нічний птах — це Френсіса Крофт, якого напади безумства женуть у ніч, на темні стежки життя, на засніжені дороги, щоб він міг слухати нічні голоси і переживати незвідані почуття. Вчений бачить, як у хворобливій уяві друга народжуються віршовані рядки, як божевільний поет у період загострення недуги створює свою найкращу поему. Лоусон намагається врятувати друга, занедбавши власні наукові справи. Наражаючись на небезпеку, він бореться за життя Крофта, щоб уникнути трагічної розв'язки. Але друг гине, наклавши на себе руки, йде з життя молодим, не встигнувши повною мірою розкрити свій талант.

Читача передусім вражають дві речі — самовіддана вірність Лоусона Крофтові (у Х. такі герої трапляються доволі часто) і ретельно захований у фактурі розповіді, у потаємних глибинах душі героїв роману потяг до добра, до світла, до ніжності.

Х. — блискуча новелістка. Її збірка оповідань *"Альбатрос"* ("The Albatross and other Stories", 1970) була відзначена премією Ради мистецтв, а друга збірка оповідань *"Трохи співу і танців"* ("A Bit of Singing and Dancing", 1973) удостоєна премії Л. Райса. Майстер тонкого психологічного малюнку, Х. обирає героями своїх новел нещасних, знедолених, фізично скалічених, виснажених стражданнями дітей, підлітків, жінок, людей похилого віку.

Сімдесятирічний чоловік сам, без жіночої допомоги, виховує хлопчика, у якого померла мати (оповідання *"Опікун"*). Старий приніс дев'ятимісячного малюка до себе додому (дитина залишилася напризволяще), доглядав, виховував, навчав спочатку повзати, а згодом — ходити і читати, пильнував за тим, щоб удома завжди були свіжі яйця, сир, фрукти, стежив за хлопчиком, коли той їв. Долі старого і хлопчика тісно переплелися, їм було добре удвох, вони жили усамітнено, нікого не потребуючи. Хлопчик заповнив усе життя старого, всі його думки. Іноді він прокидався серед ночі від страху, що може померти раніше, ніж малий виросте. Старий дуже старався жити, вряди-годи до нього справді поверталося відчуття молодості. Він був щасливий. Щастям були сповнені його думки, щастя зігрівало душу, коли він ішов дорогою зустрічати хлопчика зі школи, затиснувши в руці оксамитове на дотик яблуко, адже малюк так втішиться ним... Та раптом з'являється Гілберт Блейдон, батько дитини, який увесь цей час хтозна-де пропадав. Він обманним шляхом забирає хлопчика, і життя старого втрачає будь-який сенс.

Трагічно гинуть містер Прудем і містер Слейт — милі люди, які зворушливо піклуються одне про одного (оповідання *"Містер Прудем і містер Слейт"*), п'ятдесятирічна Есме Феншоу намагається подолати самотність, турбуючись про свого квартиранта Емоса Керрі, який виявляється

вуличним танцюристом (*"Трохи співу і танців"*), замість втіхи і веселощів у гамірному дитячому світі сповнюється відчайдушним жахом душа малого Вільяма (*"Людина-слон"*), моторошною тугою захмарюється погляд міс Райт, коли вона дивиться у порожній сад (*"Друзі міс Райт"*). Безмежні страждання, людське горе і не зігріте душевним теплом існування героїв заповнюють сторінки оповідань Х. Зло, на перший погляд, перемагає: няня Везебі з нетерпінням чекає на смерть своєї підопічної (*"Друзі міс Райт"*), вбиває свою дитину знеславлена Марта, яку зацькували родичі (*"Самервілл"*), вмирає маленька Дженні (*"Донька Хеллоранів"*). Трагічним видається світ оповідань Х. Але, попри всю безвихідь і жорстокість життя, герої Х. зберігають у глибині душі світлі й істинно людяні почуття. Помирає мадам Курвейє, самотня і стара жінка, на її могилу приходить горбатий каліка Марсель. Він закопує у землю свою найкоштовнішу річ — яскраву вервицю з червоними і зеленими намистинами, якими він бавився. Він завжди перебирав їх, рахуючи, притуляв до обличчя і сміявся від утіхи. І ось Марсель приніс своє намисто мадам Курвейє і закопав його у могилу. Адже небіжчиця була єдиною людиною, яка співчувала йому, іноді розмовляла з ним, повертаючись із церкви.

Проза Х. доволі нехитра за формою, але глибоко лірична за змістом. Жорстокий світ безжалісно ранить душі її героїв. Глухонімий хлопчик Нейт разом зі своїм братом Нелсоном ставить капкани на кроликів — заради розваги, просто так. Але якось він побачив, як у капкан потрапило оленя. Він звільнив його, але покалічена нога звіряти, скривавлена трава, страждання пораненого оленяти на все життя закарбувалися в душі хлопчика. Відтоді Нейт більше не ставив капканів. І тоді ж таки Нейт зрозумів, що його брат — підла людина. Згодом Нелсон і справді обрав огидну професію щуролова, що припала йому до смаку. А от душа Нейта з плином часу не звироднiла, хоча поряд із ним завжди був його злостивий і жорстокий брат. Нейт залишився людиною.

Оповідання Х. яскраво відтворюють величезний світ з його злигоднями і стражданнями, радощами і сподіваннями, правдиво змальовують усе людське життя. Письменниця веде мову про найстрашнішу трагедію людини XX століття — про самотність, про брак взаєморозуміння між людьми, про егоїзм і душевну черствість, про ностальгію за теплом і ніжністю.

Українською мовою твори Х. перекладали Є. Крижевич і О. Тараненко.

Тв.: Укр. пер. — Напровесні // Всесвіт. — 1979. — № 11–12; Я в замку королеви. Напровесні. — К., 1985. *Рос. пер.* — Я в замке король // Ин. л.-ра. — 1978. — № 1–2; Самервил: Рассказы. — Москва, 1982; Миссис де Уинтер. — Москва, 2002.

Літ.: Ивашева В.В. В бреду и ночных туманах // Ин. л.-ра. — 1973. — №3; Степанян Е. Кто же в замке король? // Лит. обозрение. — 1978. — № 10.

О. Рокаш



ХІМÉНЕС, Хуан Рамон (Jiménez, Juan Ramón, автонім: Хіменес М. — 23.12. 1881, Могер — 29.05.1958, Сан-Хуан, Пуерто-Ріко) — іспанський поет, лауреат Нобелівської премії 1956 р.

Головним і єдиним змістом життя Х. була поезія, центральна тема якої — пошуки та захист краси. У нього не було суспільного темпераменту, як, приміром, у А. Мачадо, проте Х. був людиною високої чесності і шляхетності.

Х. народився у Могері (Андалузія) у сім'ї багатого виноторговця. Він здобув освіту в університеті у Севільї. У 1898 р. відвідав Мадрид, де познайомився з Р. Даріо. У 1902–1903 рр. Х. побував у Парижі та Швейцарії і розширив свої уявлення про французьку модерну поезію. На формуванні психологічного образу Х. позначилася важка нервова хвороба, яка змушувала його періодично лікуватися в санаторіях Франції й Іспанії. У 1916 р. поет одружився із перекладачкою Р. Тагора Зенобією Кампрубі, котра стала його другом і помічницею на все життя.

Х. був дуже плідним автором і майже щороку видавав нову поетичну збірку. Він спробував систематизувати і надати якоїсь єдності своїм віршам: у 1917 р. видав *"Першу поетичну антологію"*, у 1922 — другу, у 1953 р. — третю. З початком громадянської війни поет, як він сам зізнався, у "пошуках тиші" покинув батьківщину. Проте у 1936 р. офіційно заявив, що належить до республіканського табору і не повернеться у франкістську Іспанію. Він замешкував на Кубі, у США, Пуерто-Ріко. У 1956 р. Х. отримав Нобелівську премію "за ліричну поезію — взірець щонайвищої духовної сили та художньої досконалості в іспанській літературі", а через три дні від раку померла його дружина. Поета знову охопила депресія, і незабаром він помер у тій самій клініці, що і його дружина. 6 червня 1958 р. тіла Х. і Зенобії перевезли в Іспанію і поховали на кладовищі Ісуса в Могері.

Якось Х. таким чином висловився про себе: "Я створюю свій світ всередині себе". Він назвав і витоки власної творчості. Х. говорив про значення для нього "вічної" іспанської поезії — романсеро, творчого спадку Л. де Ґонґори-і-Арґоте, Ґ.А. Беккера. Другим джерелом творчості була для нього модерністська поезія — Р. Даріо,

французькі й іспанські модерністи. Але, звичайно, у процесі свого творчого розвитку він подолав ці впливи і віднайшов власну манеру. У цьому розвитку Х. пройшов два етапи. Перший — приблизно до 1915 р. Найяскравіші збірки цього періоду: *"Пасторалі"* ("Pastorales", 1903–1905), *"Далекі сади"* ("Jardines lejanos", 1904), *"Весняні балади"* ("Baladas de primavera", 1907), *"Дзвінка самота"* ("La soledad sonora", 1911).

Х. відштовхується від прози життя, він шукає красу у природі, коханні та смерті. Його сприйняття світу тонке, суб'єктивне, іноді дещо дивне і вигадливе. Із художньої точки зору у його віршах домінує музика та колір. Музичними є самі вірші Х., як, приміром, *"Квіти у грозу"*:

Сходяться квіти з квітками
І злинають, наче птахи.
Не вмирають!
(А злинають, наче птахи).

Пориваються знестями
Під хмаринням з блискавками.
Не вмирають!
(Під хмаринням з блискавками).

(Пер. М. Литвинця)

Саме музика вносить у його поезію ноту меланхолії. Не меншу роль відіграє у поезії Х. колір, який він трактує у дусі живопису імпресіоністів.

До першого періоду творчості поета належить також його прозовий твір *"Платеро і я"* ("Platero y yo", 1907–1916), у якому він зображує своє життя у рідному Могеро. Платеро (з ісп. — "срібний") — ім'я віслючка, на якому мандрує поет і який є його другом і своєрідним побратимом. Книга має підзаголовок *"Андалузька елегія"*. Поет ідеалізує патріархальне сільське життя, яке він протиставляє жорстокості цивілізації. Симпатії поета викликають тварини, у яких він бачить утілення беззахисності та природності, а також люди, котрим чужі егоїзм і черствість. Він знаходить їх поміж причинних і вбогих (друг його — хвора дівчинка).

Новий період творчості розпочинається, умовно кажучи, зі збірки *"Щоденник щойно одруженого поета"* ("Diario de un poeta recién casado", 1916). На цей час припадає поява таких яскравих збірок, як *"Вічність"* ("Eternidades", 1917), *"Краса"* ("Belleza", 1917), *"Єдність"* ("Unidad", 1925) і *"Пісня"* ("Canción", 1935). Сам Х. заперечував надто різке протиставлення нового і старого періодів: "Не щось нове, а відхід від старого, а глибше очищення того самого". Це очищення полягало у звільненні від чуттєвого, реального, матеріального, від кольорів і метафор, у створенні більш духовного, абстрагованого та неприкрашеного вірша. І в цей період поета хвилює тема смерті, самотності, єднання людини із природою, проте його манера змінюється. Колір і музика, що були найяскравішими ознаками його ранньої творчості, "розмилися" і потихшали:

Болюча гілка із осіннім листом —
Обернена на сонці в самоцвіт.
А хмари вкрадуть сонце, й смуток віт
Стає убогим, пилявим, нечистим.

Все, що було прекрасно-урочистим,
Увесь галузки золотої міт
У понадземний забирає світ
Година хмарна повівом імлистим.

Тож, серце, й ти — гніздо сухе і марне...

(*"Золота галузка"*,
пер І. Качуровського)

Українською мовою ряд віршів Х. переклали В. Бургардт, І. Качуровський, Б. Бойчук, М. Литвинець, П. Марусик й ін.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Сучасність. — 1963. — № 3; [Плятеро і я] // Сучасність. — 1968. — № 2–6; [Поезії] // Всесвіт. — 1976. — № 1, 1981. — № 12, 1993. — № 2, 1997. — № 2; [Вибір з поезій] // Сучасність. — 1980. — № 11; Ніч. Квіти в грозу // Поклик. — К., 1984; [Вірші] // І. Качуровський. Золота галузка: Антологія іберійської та іberoамер. поезії. — Буенос-Айрес–Мюнхен, 1991. *Рос. пер.* — Вечные мгновения. — С.-Петербург, 1994.

А. Штейн



ХІНІ (ГІНІ), Шеймус Джастін (Heaney, Seamus Justin — 13.04.1939, Каслдавсон, графство Деррі, Північна Ірландія) – ірландський поет, лауреат Нобелівської премії 1995 р. "за ліричну красу й етичну глибину поезії, що відкриває перед нами дивовижне сьогодення і живу минувшину".

Майбутній поет виріс на батьківській фермі, розташованій в глухій північно-ірландській провінції, і був найстаршим з-поміж дев'яти дітей у великій католицькій родині Патріка і Маргарет Хіні. Середню освіту юнак здобув у коледжі святого Колумбана в Деррі, а коли йому виповнилося 18 років, перебрався до Белфаста. Тут, у столиці Ольстера, Х. закінчив Королівський університет (1961) і педагогічні курси при коледжі Святого Джозефа. Після завершення студій Х. якийсь час вчителював у середній школі, потім працював у коледжі Св. Джозефа, а з 1966 р. почав викладати у Королівському університеті. Власне, саме в університетській періодиці й були

опубліковані перші твори Х., який тоді, щоправда, вважав за краще друкуватися під промовистим псевдонімом Incertus (латиною це означає "невпевнений, нерішучий"). Варто також згадати, що в ті часи (1-а пол. 60-х рр. XX ст.) майбутній нобелівський лауреат разом з Д. Махуном, М. Лонґлі, Д. Сіммонзом та ін. брав участь у роботі поетичної студії (так званої "Групи"), якою керував Філіп Гобсбаум.

Перша книга Х. – *"Одинадцять віршів"* ("Eleven Poems") – побачила світ у 1965 р. Тоді ж Х. щасливо одружився з Мері Девлін, з якою вони виховали двох синів і доньку. А наступного року 27-річний поет опублікував збірку *"Смерть натураліста"* ("Death of A Naturalist", 1966), яка здобула добру пресу і була відзначена кількома літературними преміями. Дві наступні книги Х. — *"Двері в темряву"* ("Door into the Dark", 1969) та *"Кінець зимівлі"* ("Wintering Out", 1972) — ще більше зміцнили його літературну репутацію.

У 1972 р. Х. залишив роботу в Королівському університеті і переїхав із Белфаста, де вирували криваві сутички між католиками й протестантами, до Ірландії. Відтак протягом трьох наступних років Х. жив у містечку Ґленмор (графство Віклоу) і заробляв на життя журналістикою, співпрацюючи з кількома періодичними виданнями.

У 1976 р. поет із родиною переїхав до Дубліна і надалі успішно поєднував літературну діяльність із педагогічною: спочатку працював на батьківщині (у дублінському Керісфорт-коледжі), а після 1982 р., коли отримав запрошення прочитати курс лекцій у Гарвардському університеті (США), викладав у багатьох провідних англійських та американських університетах.

Загалом для поезії Х. характерними є два провідні мотиви: смерті й землі. Землі — як основи і початку всього, як символу долі, у якому поєднуються руйнування і творення, вічний спокій і народження заново, самовтілення і саморозчинення. У своїй творчості Х. одночасно намагався і вирішувати "прокляті" ірландські питання, і звільнитися від їхнього ярма, звертаючись до суті поезії, мови. Ще в 1969 р. він писав про "необхідність знайти таке силове поле, яке б могло вмістити загальнолюдську перспективу і водночас показати релігійний шал насильства". Пам'ять поета — притулок історичної пам'яті; ця тема проходить через усі поетичні збірки Х., постійно поглиблюючись й органічно поєднуючись із темою насильства. Відтак загальна тональність багатьох віршів Х. забарвлена "пам'яттю пролитої крові", а ліричний герой його поезії нерідко почувається розгубленим перед багатоликим образом часу, перед жорстокістю постійного терору.

Зрештою, Х. зумів узагальнити свій екзистенційний досвід у символіко-метафоричній формі — власні роздуми про природу насильства над людською особистістю поет проілюстрував історичними паралелями, що ґрунтувалися на матеріалах археологічних розкопок серед торф'яних боліт Ірландії та країн Північної Європи (у 1969 р. Х. прочитав книгу "Болотяний народ", написану археологом П. В. Ґлобом). Перший із так званих "болотних віршів" Х. побачив світ у збірці *"Двері в темряву"*, а згодом цикл було продовжено у книгах *"Північ"* ("North", 1975) та *"Польові роботи"* ("Field Work", 1979). Між іншим, за збірку *"Північ"* Х. отримав Форстерівську премію і чимало критиків вважають цю книгу найкращою у доробку поета, адже саме тут історія і міфологія стають для нього найяскравішим підтвердженням тези про універсальність насильства і страждання.

"Прокляті" ірландські (і не тільки) проблеми — автентична кельтська культура, що розчиняється в культурі, насадженій англосаксами; католицизм, який почувається доволі незручно, стикаючись з гіркою іронією сучасного інтелектуала; провінційна літературна традиція у її зіткненні з традицією континентальною, — все це стало предметом художнього осмислення в поемі Х. *"Острів покаяння"*, що увійшла до однойменної збірки ("Station Island", 1984). Згодом побачили світ книги *"Ліхтар глоду"* ("The Haw Lantern", 1987) та *"Бачення речей"* ("Seeing Things", 1991), у яких поет поринає у спогади про минуле, вступаючи в медитативний діалог із покійними батьками і розмірковуючи про трагічну скороминущість людської долі.

Відтак на межі 80–90-х рр. XX століття Х. став не лише "найважливішим ірландським поетом від часів Єйтса" (так його ще у 70-х охарактеризував відомий американський поет Роберт Лоуелл), а й узагалі найпопулярнішим сучасним англомовним поетом. Тож Нобелівська премія, лауреатом якої Х. став у 1995 р., була ще одним свідченням його високого літературного реноме.

Слід зауважити, що, серед іншого, в центрі уваги Х. також постійно перебувають теми покликання поета, ролі поезії в соціумі, що страждає через порушення моральної та політичної рівноваги. Зокрема, в книзі *"Урівноваження поезією"* ("The Redress of Poetry", 1995), до якої ввійшли лекції, прочитані Х. в Оксфордському університеті, провідною є теза про здатність поезії відновлювати духовну рівновагу в протиборстві з усіма темними, антигуманними елементами світу. Про це Х. нагадує і в своїй Нобелівській лекції, яку він назвав *"До честі поезії"* ("Crediting Poetry"): "Тільки поезія спроможна встановити такий стан речей, який однаково підкоряється

і впливу зовнішнього світу, і внутрішнім законам поетичного єства".

Х. продовжує плідно працювати і в третьому тисячолітті: перекладена ним сучасною мовою пам'ятка англосаксонського середньовічного епосу "Беовульф" у 2000 році здобула премію Вітбреда і протягом кількох місяців перебувала в списках бестселерів Англії та США. А поетичну збірку Х. *"Електричне світло"* ("Electric Light", 2001) критика назвала "усвідомленим підбиттям підсумків видатного майстра, котрий розмірковує про витоки і про неминуче наближення фіналу свого життя і своєї творчості".

Тв.: *Рос. пер.* — Стихи // Дружба народов. — 2003. — №6; Стихи. Эссе // Иностранная литература. — 2003. — №5.

Літ.: Кружков Г. Изба-писальня: В гостях у Шеймаса Хини // Иностранная литература. — 2004. — №2; Tobin D. Passage to the Center. — 1999; Vendler H. H. Seamus Heaney. — 1998; Critical Essays on Seamus Heaney. — 1995; The Art of Seamus Heaney. — 1994; McGuinness A. E. Seamus Heaney: Poet and Critic. — 1994.

Г. Безкоровайний



ХЛЄ́БНІКОВ, Велимир Володимирович (Хлебников, Велимир Владимирович — 28.10.1885, с. Малі Дербети Астраханської губ. — 28.06.1922, с. Санталово Новгородської губ.) — російський поет.

Батько поета, Володимир Олексійович Хлєбніков, — вчений, один з організаторів Астраханського заповідника, "шанувальник Дарвіна і Толстого, великий знавець царства птахів, що вивчав їх ціле життя" (автобіографічна "Анкета", 1914); мати, Катерина Миколаївна (у дівоцтві Вербицька) — за освітою історик. У родині було ще четверо дітей: Борис, Катерина, Олександр і Віра.

В Астраханській губернії Х. прожив до п'ятилітнього віку. Дитячі враження стали поштовхом до його майбутнього зацікавлення Сходом. У 1891 р. родина переїхала на місце нової служби батька — спочатку у с. Підлужне Волинської губернії, потім — у с. Памаєво, що неподалік від Симбірська. У Симбірську Х. вступив у третій клас гімназії, мешкав на приватній квартирі. У 1898 р. Х. переїхав у Казань. Культурна атмосфера у сім'ї сприяла швидкому інтелектуальному та духовному розвитку майбутнього поета. Для виховання дітей батьки запрошували талановитих викладачів. Х. вивчав іноземні мови, займався малюванням. Улітку 1903 р., після закінчення гімназії, Х. вирушив з геологічною експедицією у Дагестан, у вересні вступив на математичне відділення фізико-математичного факультету Казанського університету. Наприкінці того самого року за участь у студентській демонстрації його заарештували, і Х. місяць провів у в'язниці. Невдовзі після звільнення він поновився в університеті, але вже на природниче відділення, а з 1908 до 1911 р. — студент Петербурзького університету, якого, щоправда, не закінчив. У ці роки Х. познайомився з відомими діячами літератури та мистецтва, відвідував знамениту у мистецькому житті Петербурга тих років "вежу" В. Іванова. Перша публікація Х. у столиці — "крикливий заклик до слов'ян" (за власним визначенням) у газеті "Вечір". У № 9 за 1908 р. у журналі "Весна" був опублікований вірш у прозі *"Спокуса грішника"* ("Искушение грешника"). Тоді ж встановилися дружні стосунки Х. з молодими літераторами і художниками. Водночас поет-початківець інтенсивно працював над обчисленням "законів часу", оформленням теорії "зарозумілої мови", "словотворчості". Упродовж 1908—1909 рр. Х. створив поеми *"Марина Мнішек"* ("Марина Мнишек"; у творі співвідносяться історія Польщі та Росії), *"Онука Малуші"* ("Внучка Малуши"; фантастична розповідь про те, як онука великого київського князя Володимира зустрічається з петербурзькими курсистками), *"Медлум і Лейлі"* ("Медлум и Лейли"; інтерпретація східної легенди про трагічне кохання), драму-казку *"Сніжимочка"* ("Снежимочка"; снігурка з казки приходить в сучасне місто), вірші, прозові фрагменти, статті і ряд експериментальних творів.

У 1910 р. Х. став учасником перших футуристичних збірників "Садок суддів" і "Студії імпресіоністів", створив поеми *"Журавель"* ("Журавль"), у якому, акцентуючи увагу на суперечності між цивілізацією та природою, змальовує "повстання речей" і перехід влади у місті до велетенського журавля, що утворився із підйомного крана, *"Змій поїзда"* ("Змей поезда"), де продовжено тему *"Журавля"*: зображено фантастичний поїзд-змій, який пожирає людей. У драмі *"Маркіза Дезес"* ("Маркиза Дэзес", 1909—1911) дія відбувається на виставці живопису: усі мертві речі, картини та статуї оживають, а люди, навпаки, кам'яніють, стають мертвими статуями.

У 1913 р. разом з А. Кручених Х. написав статтю *"Слово як таке"* ("Слово как таковое"), у якій обґрунтував теорію "самоцінного" ("самовитого") слова. Заперечуючи залежність російського футуризму від італійського, Х. запропонував використовувати термін "будетлянство" як назву напряму (з рос. "будет" — "буде", тобто мається на увазі майбутнє). Х. часто переїжджав з місця на місце. Жив у Петербурзі, Москві, Харкові, поблизу Херсона. У квітні 1916 р. його

призвали на військову службу рядовим запасного полку у Царицин, а потім перевели у піхотний полк під Саратов. Наступного року, одержавши п'ятимісячну відпустку, Х. поїхав через Харків і Москву у Петроград. Видав *"Заклик Голів Земної кулі"* ("Воззвание Председателей Земного Шара", 1917) — декларацію глобального заперечення держав і націй в ім'я космічної долі людства. Жовтневу революцію Х. зустрів у Петрограді, пишаючись, що у своїх числових "пророцтвах" вирахував рік, коли вона відбудеться. Із 1920 р. поет оселився у Харкові, де були написані *"Війна в мишоловці"* ("Война в мышеловке"; цикл антивоєнних віршів, у яких Х. висловив як несприйняття війни, так і протест проти тих, хто наживається на біржових спекуляціях); поеми *"Ладомир"* ("Ладомир"; ладомир — світовий лад, загальна гармонія. У поемі відображена революційна епоха; поет змальовує крах царизму і картину майбутнього об'єднаного людства, яке живе в гармонії з природою), *"Ази із Узи"* ("Азы из Узы") — своєрідну міфопоетичну панораму Азії, в якій поет шукав витоки майбутнього об'єднаного і звільненого людства й ін. У квітні того ж року у міському театрі Харкова відбулося "карнавально-блазнівське" обрання Х. "Головою Земної кулі" за участю імажиністів. Наприкінці серпня 1920 р. Х. поїхав у Баку, де служив у політико-просвітницькому відділі Каспійського флоту і брав активну участь у літературно-художньому житті міста. У 1921 р. романтик-фантазер Х. приєднався до частин Червоної Армії, які здійснювали похід у Персію, щоби надати допомогу іранським революціонерам. Наприкінці 1922 р. поет повернувся у Москву, де написав свою знамениту "надповість" *"Зангезі"* ("Зангези"). Зангезі — це alter ego автора. Він змальований як представник земної кулі, оскільки його ім'я утворено від назв рік Ганг і Замбезі, що символізують Євразію та Африку. Зангезі виступає в ролі пророка, котрий помирає і воскресає і якого не розуміє людство, хоча йому він виголошує прості істини, виражені символічною мовою, але на підсвідомому рівні. У травні того самого року хворий малярією Х. поїхав у село Санталово Новгородської губернії, звідки мав намір виїхати на лікування до рідних в Астрахань. Але цим планам вже не судилося збутися. Дорогою Х. помер у віці (який він сам передбачив) тридцяти семи років.

Х. зробив значний внесок у розвиток ідей російського і світового поетичного авангарду. "Колумбом нових поетичних материків" назвав його В. Маяковський, з гіркотою констатуючи прижиттєву невизнаність поета: "Поетична слава Х. безмірно менша від його значення".

Х. розпочинав як символіст, але дуже швидко перейшов до лав поетів-футуристів, серед яких зайняв найрадикальнішу авангардистську позицію, залишивши позаду у своїх експериментальних пошуках навіть такого ультрасучасного поета, як Маяковський. Х. був ні на кого не схожий, вирізнявся поетичною екстравагантністю навіть серед футуристів, яких він називав будетлянами. Його поезія — це каскад нескінченних художніх експериментів і творчих пошуків, спроба віднайдення кореневих, найсуттєвіших закономірностей історичного розвитку людства і буття кожної окремої людини, зокрема спроба побудови універсальних законів мислення, мови і таких же вічних законів космосу, який асоціювався для нього з величезною зоряною книгою із вписаними у неї у формі таємничих символів знаками природи. Ідеї Х. відображені у його численних поетичних і прозових творах *"Гра в пеклі"* ("Игра в аду", 1912), *"Світ з кінця"* ("Мир с конца", 1912), *"І й У"* ("И и У", 1912), *"Загибель Атлантиди"* ("Гибель Атлантиды", 1912), *"Учитель і учень"* ("Учитель и ученик", 1912), *"Хаджі-Тархан"* ("Хаджи-Тархан", 1914), *"Діти Видри"* ("Дети Выдры", 1914), *"Битви"* ("Битвы", 1917), *"Ізборник віршів"* ("Изборник стихов", 1907–1914), *"Творіння"* ("Творения", 1901–1908), *"Помилка смерті"* ("Ошибка смерти", 1917) та ін.

Спектр творчих зацікавлень поета надзвичайно широкий: це й історія Русі, її вірування та фольклор, загальнослов'янська міфологія, азійські релігійні та міфологічні мотиви, перспективи розвитку людської цивілізації тощо.

Х. створив чимало зразків експериментальної лірики, у яких втілював власні принципи нової словотворчості. Це й вірш, повністю побудований на однокореневих словах, поєднання яких створює незвичайний звуковий ефект і складну гру емоційно-смислових значень:

"О, розсмійтесь, сміхуни!
О, засмійтесь, сміхуни!
Що сміються сміхами,
що сміхочаться сміяльно,
О, засмійтесь усміяльно!
О, розсмішищ надсміяльних —
сміх усмійний
сміхунів!.."
(*"Закляття сміхом"*, 1909)

У прозовому уривку *"Любхо"* Х. використовує понад чотириста слів, споріднених з коренем "люб". Це й вірші-звукообрази, які створюють пластичний, майже зримий портрет народжуваного через вірш і артикуляцію звука; і вірші-"перевертні", які читаються і зліва направо, і справа наліво. В такій формі він написав поему *"Разін"* ("Разин", 1920).

У своїй експериментальній поезії, як зауважує М. Епштейн, Х. тяжіє до створення нової

міфології, багатої на образи вигаданих звірів, птахів, рослин та проміжних форм життя; "дівалосось", "дерево-звір", "свіристелі", "співуни", "зінзівер". За кількістю різноманітних природних метафорично переосмислених реалій, Х. не має рівні у російській поезії; окремі його твори побудовані як "маленькі енциклопедії тваринного та рослинного світу". У пошуках суто слов'янських слів Х. часто звертався до української мови. Українська тематика звучить і в окремих його творах — *"З пісень гайдамаків"* ("Из песен гайдамаков", 1912), *"Курган"* ("Курган", 1915). Знайомий поета Д. Петровський розповідав, що "Хлєбніков з боку матері був українцем, ...чим і пояснюється велика кількість утворених від українських коренів слів у його творах. Українська мова, яка до цього часу залишається більш безпосередньою і свіжою, такою, що зберігає звукову символіку, була необхідна Хлєбнікову, котрий експериментував у цей час з мовою". Цікаво, що Х. не лише був знайомий з творчістю Т. Шевченка, а й у своїх листах, написаних з війни (1914 р.) проводив аналогії між своєю важкою солдатською долею і солдатчиною українського поета часів його заслання.

Мабуть, найзначнішим був внесок Х. у розробку створюваної футуристами зарозумілої мови. Зарозуміла мова — це, як відомо, специфічний різновид індивідуальної словотворчості, куди входять слова і новотвори-звороти, що характеризуються ослабленістю або й цілковитою відсутністю предметних значень (букв. — мова, що лежить за межами раціонального розуміння, безпредметна мова). Експерименти з мовою проводили усі футуристи, але концепція зарозумілої мови Х. була найбільш аргументованою і глибокою. "...слово, — писав він, — звукова лялька, словник — зібрання іграшок. Але мова природно розвивалася з небагатьох одиниць абетки; приголосні та голосні звуки були струнами цієї гри в звукові ляльки. А якщо брати поєднання цих звуків у довільному порядку, наприклад: *бобеобі* або *дир бул щ (и) л*, або *Манч! Манч!* (або) *чи брео зо!* — то такі слова не належать до жодної мови, але водночас щось повідомляють, щось невловиме, але існуюче... ці довільні поєднання (звуків), гра голосу поза словами, отримали назву зарозумілої мови. Зарозуміла мова означає те, що лежить за межами розуміння... Те, що в закляттях, замовляннях зарозуміла мова підпорядковує і витісняє зрозумілу, доводить, що у неї особлива влада над свідомістю, особливі права..." Звук у поетичній системі Х. несе в собі самоцінне значення, яке спроможне наситити твір художнім значенням, а витоки цього значення Х., своєю чергою, шукав у народних закляттях та замовляннях.

На думку С. Бавіна, "усю творчість Хлєбнікова можна розцінювати як велетенський фрагмент словесного вираження природно-космічного і земного буття. Історія Русі у співвіднесеності з історією Польщі (поема "Марина Мнішек"), з історією Азії (поема "Хаджі-Тархан"), з сучасністю (поема "Сільська дружба"); міфологія індуїстська (вірш "Мене приносять на слонових...") і слов'янська (вірші "Перун", "Ніч в Галіції"); те ж розмаїття — у повістях: азійські мотиви — у "Мисливці Уса-галі", російські — у "Миколаї", південнослов'янські ("чорногорські") — у "Загартованому серці"... У багатьох із названих творів помітно виділяється й елемент автобіографізму, що легко поєднується з надзвичайно широкими історичними узагальненнями". Серед творів Х. — численні "епоси" — слов'янський фольклорний епос (*"Лісова діва"*, *"Віла і Лісовик"*, *"Шаман і Венера"*, драма-казка *"Сніжимочка"* та ін.), азійський (*"Труба Гульмули"*, *"Ази й Узи"*, *"Тиран без Те"*), фантастична лірико-філософська повість *"Ка"* — про людський дух, що поєднує часи, народи, міфологічні й історичні уявлення про душу, творчість, кохання. Це, нарешті, стаття *"Ряв про залізниці"*, в якій Х. розмірковує про розвиток цивілізації у зв'язку з розвитком транспорту в країнах Європи, Америки, Росії.

Поетичні та філософські ідеї Х. справили відчутний вплив на творчість таких відомих російських поетів, як В. Маяковський, М. Асєєв, Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цвєтаєва, М. Заболоцький, а пізніше — на творче формування В. Висоцького, А. Вознесенського, Є. Євтушенка, представників "рок-поезії" й ін.

Тв.: Рос. мовою — Доски судьбы. Листы 1–3. — Москва, 1922–23; Собр. произв.: В 5 т. — Ленинград, 1928–33; Неизданные произв. — Москва, 1940; Стихотворения и поэмы. — Ленинград, 1960; Собр. соч.: В 4 т. — Мюнхен, 1968–1972; Творения. — Москва, 1986; Собр. соч.: В 3 т. — С.-Петербург, 2001.

Літ.: Берковский Н.Я. Велимир Хлебников // Берковский Н. О рус. л.-ре. — Ленинград, 1985; Григорьев В. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. — Москва, 1983; Григорьев В.П. Велимир Хлебников // Очерки истории русской поэзии XX века. — Москва, 1990. — Т.1; Григорьев В.П. Феномен Хлебникова // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность. — Москва, 1995; Дуганов Р. Велимир Хлебников: Природа творчества. — Москва, 1990; Кравець В. "Смерть Паливоди" В. Хлєбнікова: Укр. витоки // СіЧ. — 1993. — № 11; Кравець В. "Щоб розкрились високі могили...": Міф і реальність у Шевченка та Хлєбникова // СіЧ. — 1990. — № 9; Маринчак В.А. "Самовитое слово" В. Хлебникова // Русская речь. — 1978. — № 2; Поляков М. Велимир Хлебников. Мировоззрение и поэтика // Велимир Хлебников. Творения. — Москва, 1987; Степанов И. Велимир Хлебников; Жизнь и творчество. — Москва, 1975; Тартаковский П. Русские поэты и Восток. Бунин, Хлебников, Есенин. — Ташкент, 1986; Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. — Москва, 1965; Ярский Б.О. "Слыл он чудаком..."

Урок-сопереживание по изучению поэзии В. Хлебникова // Зар. л.-ра. — 1997. — № 8.

В. Назарець



ХО́ЛБЕРҐ, Людвіґ (Holberg, Ludvig — 3.12.1684, Берґен — 28.01.1754, Копенгаген) — данський письменник.

За національністю — норвежець, народився у Берґені, в родині підполковника Кристіана Нільсена Хольберґа. Рано втратив обох батьків, початкову освіту здобув у німецькій і латинській школах Берґена. З 1702 до 1704 р. навчався у Копенгагенському університеті. Щоби розширити свій світогляд і здобути нові знання, а також через нестатки, Х. наступні два десятиліття майже постійно подорожував Європою, здійснивши загалом упродовж цього часу п'ять закордонних мандрівок. Під час першої (1704–1705) він відвідав Голландію і Норвегію, досконало опанував грецьку, латинську, німецьку, французьку, англійську й італійську мови. Під час другої мандрівки (1706–1707) — в Англію, студіював в Оксфордському університеті, читав книги з історії, теології і юриспруденції, водночас підробляючи уроками з мови та музики.

Після повернення у Данію захистив у 1707 р. дисертацію, після чого деякий час читав лекції в університеті, але оскільки змушений був це робити безкоштовно, то у пошуках заробітку у 1709 р. мусив залишити університет і, винайнявшись гувернером сина державного радника Віндінґа, вирушити у Дрезден. Повернувшись у тому самому році у Копенгаген, Х. був прийнятий стипендіатом у медичну колегію. Відтак п'ять наступних років (1709–1714) він присвятив поглибленій науковій і літературній праці. Під час четвертої мандрівки (1714–1716) Х. відвідав Амстердам, Брюссель, Париж, Марсель, Геную, Рим, Флоренцію, Турин, Савойю; у Франції та Італії студіював історію та філософію, познайомився із драматургією Мольєра та італійською комедією дель арте; на шляху з Марселя у Геную із зброєю у руках захищав корабель від піратів. Після повернення на батьківщину у 1717 р. Х. отримав посаду професора метафізики Копенгагенського університету, яку через скептичне ставлення до будь-яких догматів та схоластики у науці прийняв неохоче і з радістю поміняв у 1720 р. на посаду професора ораторського мистецтва та красномовства. Після відкриття у 1722 р. у Копенгагені данського національного театру Х. став провідним його режисером і драматургом. Активна драматургічна діяльність Х. тривала близько п'яти років, до 1727 р., коли театр через активний спротив світської і духовної влади та байдуже ставлення з боку данського суспільства спочатку зазнав фінансового краху, а в 1730 р. його офіційно заборонив король Крістіан VI. У 1725 р. Х. здійснив свою останню мандрівку — у Францію, а в подальшому обирався професором історії (1730 р.) і квестором (1737 р.) Копенгагенського університету. У 1745 р. Х. обрали почесним членом Данської Королівської Академії наук, у 1747 р. удостоїли баронського титулу. Помер Х. 28 січня 1754 р. у Копенгагені.

Першим значним літературним твором Х. стала ироїкомічна поема *"Педер Порс"* ("Peder Paars", 1719), підписана псевдонімом: Ганс Міккельсен, пивовар із Каллундборґа. Поема складається з чотирьох книг, сюжет яких частково спирається на іронічну інтерпретацію мотивів "Енеїди" Верґілія та "Одіссеї" Гомера і де змальовані мандри каллундборзького торговця Педера Порса. Під час шторму його корабель розбивається поблизу о. Анхольт, опис якого і перебуває у центрі твору. Сатирично змальовуючи життя остров'ян, Х. мав на увазі сучасну данську дійсність. Фоґт, священик і паламар, яким належить влада на острові, нещадно грабують й утискують його мешканців. Водночас і самі остров'яни не набагато кращі від представників влади. Як зазначається у поемі, між священиком і розбійником тут не існує жодної різниці. Наука й освіта на острові занедбані, над усім владарює дух схоластики та невігластва. Вістря сатиричної критики поеми було спрямоване на освічені прошарки данського суспільства, тому поява твору Х. викликала справжній шквал обурення у середовищі данської аристократії та буржуазії.

З початком 20-х рр. Х. звернувся до драматургії. Його драматургічний спадок, куди входять як оригінальні, так і перероблені п'єси інших авторів, а також переклади, налічує тридцять шість творів комедійного жанру.

Найінтенсивнішим був перший період драматургічної творчості Х. — із 1722 до 1728 р.: *"Свавільна"* (1722), *"Арабський порошок"* (1724), *"Святвечір"* (1724), *"Маскарад"* (1724), *"Якоб фон Тібоє"* (1724), *"Улісс із Ітаки"* (1724), *"Мандрівка до джерела"* (1724), *"Мелами"* (1724), *"Без голови і хвоста"* (1724), *"Дітріх-опудало"* (1725), *"Зайнята людина"* (1726), *"Шляхетне користолюбство"* (1747). У другий період (1748–1754) були створені п'єси: *"Невидимець"* (1748), *"Абракадабра"* (1748), *"Чародійство"* (1750), *"Плутус"* (1751), *"Мандрівка Сганареля у країну філософії"* (1751) й ін. До найвідоміших комедій Х. належать: *"Еразмус Монтанус"* ("Erasmus Montanus", 1722), *"Жан де Франс, або Ганс Франдсен"* ("Jean de France eller Hans Frandsen" 1722), *"Йеппе з гори"* ("Jeppe pa Bjerget" 1722), *"Цинар-*

ник-політикан" ("Den politiske Kandesteber", 1722), *"Кімната породіллі"* ("Barselstuen", 1723), *"Одинадцяте червня"* ("11 Juni", 1723), *"Генрік і Пернілла"* ("Henrik og Pernille", 1724), *"Дон Ранудо де Колібрадос"* ("Don Ranudo de Colibrados", 1752). Головне завдання комедії Х. вбачав у перевихованні людини в дусі моральних і суспільних ідеалів філософії Просвітництва. Головним об'єктом комічного висміювання у його п'єсах є численні людські вади.

Перу Х. належить також сатиричний роман *"Підземна мандрівка Нільса Клімса"* ("Nicolai Klimi iter subterraneum", 1741), написаний латиною. У творі змальований норвезький студент Клімс, який, досліджуючи печеру поблизу Борґена, потрапляє у підземне царство, опис якого і складає основний зміст твору. У першій частині змальовується ідеальна держава Поту, де усі громадяни мають рівні права, де не існує станових відмінностей, а представники релігії позбавлені привілеїв. У другій частині роману в сатиричному дусі описані аморальні звичаї 27 фантастичних підземних країн; у третій частині міститься критика державно-політичного устрою сучасних Х. країн Європи.

Крім художніх, Х. написав цілий ряд наукових праць: *"Вступ в історію європейських держав"*, *"Вступ у вивчення природного права"*, *"Опис Данії та Норвегії"*, *"Опис Борґена"*, *"Загальна історія церкви"*, *"Історія Данського королівства"* й ін.

Тв.: *Рос. пер.* — Комедии. — Лснинград–Москва, 1957.

Літ.: Гозенпуд А.А. Вступ. статья // Хольберг Л. Комедии. — Ленинград–Москва, 1957; Гозенпуд А.А. Датский театр // История зап.-евр. театра. — Москва, 1964. — Т. 4; Чернявский Е.М. Людвиг Хольберг. Биобибл. указ. — Москва, 1970; Albjerg A. Ludvig Hobberg poetiske maskerade. — København, 1978; Billeskov Jansen F.J. Holberg og hans tid. — København, 1980; Kjølbye B.J. Holbergs fodspor. — København, 1977; Kruuse J. Holbergs maske. — København, 1964; Olrik H.G. Ludvig Holberg. — København, 1959.

В. Назарець

Ц

Цао Сюе-Цінь
Цвайґ Стефан
Цвєтаєва Марина Іванівна
Целан Пауль
Церетелі Акакій Ростомович

ЦАО СЮЕ́-ЦІНЬ (автонім: Цао Чжань — 1724, Нанкін — 1764, побл. Пекіна) — китайський прозаїк.

Найвидатнішим твором китайської прози є роман Ц. С.-Ц. *"Сон у червоному теремі"* ("Хун лоу мен"), виданий лише у 1792 р. і який неодноразово забороняв уряд як "перший поміж розпусних книг". Як стверджує Д. Берт, "лише небагатьом літературним шедеврам пощастило наблизитися до вершини національного та культурного епосу ближче, ніж цьому твору".

Ц. С.-Ц. — нащадок вельможної сім'ї: його прадід, дід і батько посідали високий спадковий прибутковий пост інспектора імператорських текстильних майстерень. Імператор Кан-сі прихильно ставився до діда майбутнього письменника і під час своїх поїздок на південь чотири рази зупинявся у його домі. Проте після смерті Кан-сі родина Цао впала у немилість, її майно було конфісковане, і в 50-х рр. Ц. С.-Ц. довелося переїхати у гірське сільце неподалік від Пекіна, де він жив у злиднях і писав свій роман.

Ц. С.-Ц. устиг написати перші 80 розділів, решта 40 були дописані Гао Е (ймовірно, за начерками, які залишив Ц. С.-Ц.). Багато дослідників підкреслюють автобіографічний характер роману: доля роду Цзя (у двох палацах якого відбувається дія роману) схожа з долею сім'ї автора *"Сну у червоному теремі"*. Письменник безпосередньо говорить, що йому особисто довелося пережити колись "період дивовижних снів", відтак він і вирішив "повісти світові "Історію каменя", утаївши справжні події та факти", просто розказати про "дівчат минувшини", "полегшивши свою душу". Таке сповідальне звернення до читача було незвичним для китайської прози. Крім того, у наведеному уривку містяться назви, якими почергово називав свій роман Ц. С.-Ц. *"Історія каменя"* пов'язана із креаційним міфом: закладаючи вилам у небесному склепінні, богиня Нюй-ва сплавила разом 36501 різнокольоровий камінь. Останній камінь виявився зайвим, але, побувавши в руках у богині, він набув чарівних властивостей: міг пересуватися, збільшуватися чи зменшуватися у розмірах, проте вічно страждав через те, що не ввійшов у число обраних Нюй-ва каменів. Якось біля підніжжя хребта Цінґен, де він лежав, усілися за розмовою буддійський і даоський ченці. Вони подивились на кришталево чистий камінь, який водномить зменшився і став не більший від нефритової підвіски до віяла. Буддійський чернець підняв камінь і сказав: треба написати на ньому декілька ієрогліфів, щоби хтось, побачивши його чарівні властивості, відніс його у сім'ю вчених, "у пристановище насолод і розкошів, багатства та насолоди". Збігло чимало століть, чернець Кун-кун, котрий намагався пізнати істину і стати безсмертним, проходячи побіля хребта Цінґен, побачив камінь, на поверхні якого проступали сліди ієрогліфів; там було записано, де каменю суджено з'явитися людиною на світ, перераховувалися дрібні родинні події; йшлося про те, що він буде коротати час у жіночих покоях; наводилися вірші, якими він захоплюватиметься, і лише роки та назва династії стерлися безслідно.

На прохання каменя Кун-кун переписав усю історію, щоби про неї дізналися нащадки. Рукопис потрапив до Ц. С.-Ц., і він, перечитавши його десять разів і п'ять разів виправивши, поділив на глави та розділи, склав зміст і назвав *"Історія 12 шпильок із Цзіньліна"* (тобто історія 12 красунь із Нанкіна). У записі на камені йшлося про мандри каменя по світу, про те, як він з'явився до феї Застережливиці від ілюзій і вона залишила його в себе у палаці Червоної зорі. Прогулюючись західним берегом річки Душ, камінь побачив траву безсмертя — Пурпурову перлину, закохався в неї і щодня скроплював солодкою росою, щоби вона могла прожити багато літ. Перекинувшись дівчиною, вона обіцяла каменю віддячити його за росу слізьми. Далі дія із міфологічного простору переноситься у реальний земний план — у палац Жунґо у Нанкіні, що належав одній із гілок аристократичного роду Цзя. Дружина чиновника Цзя Чжуна народила сина, у роті котрого знайшли шматочок нефриту, "що переливався всіма кольорами веселки"; хлопчика назвали Бао-юй — Коштовний Нефрит. Таким чином час оповіді у пролозі — вічність — стає конкретно-історичним часом. Минуло декілька років, і у палац Джунґо привели двоюрідну сестру Бао-юя — хворобливу дівчинку Лінь Дай-юй, у якої померла матір. Діти подружилися. Коли до них приєдналася інша двоюрідна сестра Бао-юя — бао-чай (Коштовна Шпилька), Дай-юй ревнує до неї Бао-юя. Дай-юй нервова, примхлива, замкнута і горда, вона часто свариться з братом, ображається на служниць, які віддають перевагу розважливій і товариській Бао-чай.

Бао-юй відвідує царину Небесних мрій і зустрічає фею Застережливицю від ілюзій. Вона показує йому книгу доль "дванадцяти шпильок із Цзіньліна" (тобто відкриває йому долі його подруг-сестер й улюблених служниць). Прислужниці феї співають йому дванадцять пісень, але він не розуміє їх, а прокинувшись, забуває. Забутий сон Бао-юя — це немовби "спогади про майбутнє", "сон у червоному теремі". З розвитком подій збуваються провіщення, що містилися у піснях і віршах, прочитаних Бао-юєм у книзі доль.

Назва *"Дванадцять шпильок"* концентрувала увагу на долях дівчат, *"Сон у червоному теремі"* — на буддійській ідеї: сон — це життя з усіма його стражданнями. На початку роману Ц. С.-Ц.

говорить, що "головна ідея цієї книги" — сон. Червоний колір символізує багатство, "червоний терем" — палац, у якому минає життя Бао-юя та його подруг. Водночас, за влучним спостереженням Л. Сичова, надмір відтінків червоного кольору у романі підкреслює символічність крові — свідчить про печаль, спричинену швидкоплинністю життя і марнотністю людських страждань.

У романі спостерігається складне взаємопроникнення і взаємодія різноманітних шарів реальності і надреальності — міфологізм прологу й епілогу, сни Бао-юя, що переносять його у царину Небесних мрій, з'ява у вирішальні моменти життя Бао-юя буддійського та даоського ченців; двояка природа головних героїв: Бао-юй — камінь, кинутий на землю, щоби зазнати сну життя, Дай-юй — земне втілення трави безсмертя. Імена персонажів Чжень Ші-інь і Цзя Юй-цунь, що з'являються в обрамленні роману, при омонімічній заміні означають "Справжні події приховані вигаданими словами", тобто містять натяк на алегоричність роману, в якому істинною виявляється надреальність, а натомість реальність оголошена "сном життя". В окремих частинах особливо важливу роль відіграє буддійсько-даоська символіка — роль нефритової підвіски у життя Бао-юя, символіка імен, одягу та прикрас, метафорична назва саду — "Цілісне бачення", у якому відпочивають Бао-юй і його подруги, тощо.

"Сон у червоному теремі" — багатоплановий твір із рядом сюжетних ліній і великою кількістю персонажів із різних верств сучасного Ц. С.-Ц. суспільства. У центрі роману — життя Бао-юя та найтісніше пов'язаних із ним людей. Батько Бао-юя, Цзя Чжен, — ортодоксальний конфуціанець, єдиний із сім'ї Цзя, хто активно служить державі. Він вважає сина розпещеним і самовпевненим хлоп'ям, розпущеним бабусею (своєю матір'ю), якій навіть він — голова сім'ї — не сміє перечити. Батька обурюють приятельські стосунки Бао-юя з актором, його небажання готуватися до державних іспитів, читати канонічні книги, його дружба зі служницями, яка "принижує його гідність". Син справді не хоче робити кар'єри, у нього власне духовне життя, недоступне ні його батькові, ні бабусі. Найкраще з-поміж усіх його розуміє Лінь Дай-юй, котра, як і він, любить природу та поезію. Вони спільно читають знамениті п'єси про кохання, цитують їх під час літературних ігор, обмінюються віршованими посланнями, разом ховають пелюстки опалих квітів, щоби їх не затоптали. Розважлива Боа-чай, як і старше покоління родини, та деякі служниці радять Бао-юю не дратувати батька, а готуватися до складання іспитів. Дао-юй розуміє, що брат не створений для державної служби, він дорогий їй саме своєю відмінністю від навколишніх, своєю внутрішньою тонкістю.

Естетичні погляди Бао-юя особливо чітко виражені у главах 17—18, де він, тринадцятирічний підліток, за наказом батька разом із ним супроводжує гостей, котрі оглядають сад, розпланований на честь сподіваного прибуття своєї старшої сестри, котра стала наложницею імператора. Потрібно придумати вертикальні парні написи, назви для альтанок, гротів, камінних гірок. Найкращі назви придумав Бао-юй, котрий, незважаючи на гнів батька, який розуміє, що син кидає йому виклик, наполягає на своєму: кожне місце повинно бути назване відповідно до його ролі в саду, з урахуванням того, що воно є частиною саду як цільного ансамблю. Батько різко уриває Бао-юя, лає його і водночас пишається ним, чуючи похвалу гостей. У цій сцені чи не вперше у китайській літературі з такою психологічною точністю відтворена суперечливість внутрішнього стану людини.

Бао-юй відрізняється від свого середовища не лише небажанням складати іспити і відразою до чиновницької служби, а й ставленням до служниць. Не звертаючи уваги на глузування й осуд старших у родині, Бао-юй, котрий вважає, що "жінки створені із води, чоловіки — з болота", проводить багато часу з дівчатами, які за самим своїм становищем беззахисні, проте мають почуття власної гідності, мріють про звичайне людське щастя, про право на кохання.

Після численних життєвих потрясінь і стоденного забуття Бао-юй знову потрапляє у царину Небесних мрій, повертається із країни безсмертних, блискуче складає іспит на звання чиновника, але додому не повертається. Пошуки головного героя виявляються марними. Тимчасом Цзя Чжен везе на батьківщину тіло своєї матері, щоби поховати її там; у дорозі він пише лист додому і несподівано бачить на носі човна постать людини. Він упізнає у ній сина, але невідомо звідки з'являються буддійський і даоський ченці і забирають Бао-юя зі словами: "Усі нитки, що зв'язували тебе зі суєтним світом, розірвані! Чому ж ти досі тут?"

В епілозі роману знову з'являються персонажі прологу — Цзя Юй-цунь, засланий за звинуваченням у хабарництві, та Чжень Ші-інь, котрий став даоським ченцем. Чжень пояснює Цзя: "Царина Небесних мрій" — це "оселя істинного та незмінного". Бао-юй, котрий двічі переглядав книги доль, дізнався з них, як знайти туди дорогу. Розпрощавшись із Цзя Юй-цунем, Чжень зустрічає буддійського і даоського ченців, котрі проводять Бао-юя туди, "звідки він прийшов", і повинні пояснити йому "сенс того, що він пережив". Далі епілог повторює ситуацію прологу: даос Кун-кун знову проходить біля хребта Цінґен і бачить той самий

камінь, який не використала богиня Нюй-ва. Тепер на зворотному боці каменя є довгий запис, що розповідає про все, що він пережив у світі людей. Кун-кун переписує історію каменя і йде шукати "вільну від мирських пристрастей людину", щоби попросити її розповісти світові історію каменя, "щоби всі зрозуміли, що в найдивовижнішому немає нічого дивовижного, у простому немає нічого простого, в істинному — немає істинного, в оманливому — омани". Цією людиною виявляється Ц. С.-Ц. Паралелізм між прологом та епілогом надає композиції роману форми замкненого кола.

Складною є не лише структура роману з великою кількістю сюжетних ліній, що перетинаються, складним є і внутрішній світ персонажів. До появи *"Сну у червоному теремі"* китайська проза не цікавилася внутрішнім станом героїв, зміною їхніх настроїв, їхніми переживаннями. Опис любовної нудьги, душевного сум'яття, мук ревнощів, радості, що переходить у печаль, прискіплива увага до психології окремих персонажів — ось те нове, що приніс у китайський роман Ц. С.-Ц. і що зробило його твір видатним здобутком китайської літератури XVIII ст. *"Сон у червоному теремі"* є своєрідною енциклопедією звичаїв традиційного китайського суспільства, у ньому діє понад чотириста дійових осіб — представників найрізноманітніших прошарків суспільства. Але сюжет організований навколо декількох центральних героїв. Така структура роману, струнка композиція, чіткий розвиток сюжетної лінії вигідно вирізняють твір Ц. С.-Ц. з-поміж ранніх китайських романів, з недостатньо міцним зв'язком ранніх епізодів. Незважаючи на значну символічну основу роману, автор надавав дуже великого значення життєвій правдоподібності змальованих подій, намагаючись якось індивідуалізувати своїх героїв, у ряді місць *"Сну у червоному теремі"* містяться критичні висловлювання про сумнозвісні "романи про красунь і талановитих юнаків", у яких "на тисячу пісень один лише мотив, у сотні героїв схожі обличчя".

І структура *"Сну у червоному теремі"*, і психологічне мотивування вчинків персонажів, чудові вірші, що органічно вписані у романний текст, відшліфована мова, в основі якої лежить пекінський діалект, — усе це складає художні вартості роману Ц. С.-Ц., одного із шедеврів не лише китайської, а й світової літератури. Як зазначив критик Ендрю Х. Плакс, "цей твір існує у власному культурному середовищі, як видатні шедеври Гомера, Верґілія, Данте, Мільтона, Сервантеса, Ґете і ближчих у часі Пруста і Джойса — у своїй, будучи енциклопедичним компендіумом усієї літературної традиції у формі, яка сама слугує взірцем для поцінування менш значливих творів".

Тв.: Рос. пер. — Сон в красном тереме: В 2 т. — Москва, 1977.

Літ.: Лин-лин О. Цао Сюэ-цинь и его роман "Сон в красном тереме". — Москва, 1972; Сычёв Л.П. Костюм в романе Цао Сюэ-циня "Сон в красном тереме" // Сычёв В.Л. Китайский костюм. Символика. История. — Москва, 1975; [Цао Сюэцинь] // Берт Д. Сто лучших литераторов. — Москва, 1999.

О. Фішман



ЦВАЙҐ, Стефан (Zweig, Stefan — 28.11.1881, Відень — 23.02.1942, Петрополіс, Бразилія) — австрійський письменник.

У мемуарній книзі *"Вчорашній світ"* ("Die Welt von gestern") Ц. підкреслено лаконічно розповідає про своє дитинство та підліткові роки. Коли йдеться про батьківський дім, гімназію, а потім університет, письменник свідомо стримує свої почуття, підкреслюючи таким чином, що його юнацькі роки були точнісінько такими ж, як і в багатьох інших європейських інтелігентів на зламі століть.

Письменник народився у 1881 р. в родині багатого єврейського негоціанта, власника текстильної мануфактури. Заможні підприємці у третьому поколінні, його батьки зуміли створити вдома атмосферу витонченої духовної культури, характерної для віденського бомонду кінця XIX ст. Найгіршою халепою підліткові, либонь, могли видатися хіба що дріб'язкові зауваження якогось надто суворого гімназійного викладача. Та от в останній рік століття зачинилися двері гімназії, і Ц., тепер уже студент, котрий старанно вивчає романську філологію у Віденському університеті, робить перші кроки назустріч омріяній свободі. Але що таке свобода для молодої людини на початку нового століття? Для Ц. вона полягала у можливості відвідувати музеї, театри та бібліотеки у Венеції та Мілані, Парижі та Лондоні. Він побував у Лондоні та Парижі (1905), мандрував по Італії та Іспанії (1906), відвідав Індію, Індокитай, США, Кубу, Панаму (1912). Якийсь час мешкав у Швейцарії (1917—1918), а після закінчення Першої світової війни повернувся до Австрії й оселився поблизу Зальцбурга.

Ерудиція Ц. й досі захоплює та вражає. Мандруючи, він із рідкісним завзяттям та наполегливістю поповнював свої знання. Відчуття власної обдарованості спонукало його до поетичної творчості, а статки батьків дозволили без зайвого клопоту видати першу книгу. Так побачили світ *"Срібні струни"* ("Silberne Seiten", 1901), видані коштом автора. Ц. наважився надіслати свою першу збірку своєму кумирові — видатному

австрійському поетові Р.М. Рільке. Той відповів, надіславши власну книгу. Так почалася дружба, яка тривала аж до смерті Рільке.

Надзвичайна поінформованість Ц. у всіх напрямах та течіях мистецького життя Європи перших десятиліть XX ст. пояснюється тим, що він не просто читав твори визнаних майстрів, а й підтримував приязні стосунки з такими видатними діячами культури, як Е. Верхарн, Р. Роллан, Ф. Мазераль, О. Роден, Т. Манн, З. Фройд, Дж. Джойс, Г. Гессе, Г. Веллс, П. Валері. Йому найвищою мірою була притаманна мистецька самовідданість. Замолоду він пережив пристрасне захоплення поезією Верхарна. Відкривши для себе цього талановитого бельгійського поета, Ц. став завзятим пропагандистом його творчості, переклав низку його віршів німецькою мовою.

Коли Ц. прочитав епопею Роллана "Жан Крістоф", у нього виникло нездоланне бажання особисто познайомитися з автором цього твору. У роки Першої світової війни Ц. опублікував захоплений нарис про Р. Роллана, назвавши його "сумлінням Європи". Крім того, Ц. присвятив окремі есе Максимові Горькому, Т. Манну, М. Прусту і Й. Роту.

Минуло вже не одне десятиліття відтоді, як були написані кращі оповідання Ц. Історія доволі жорстоко повелася з тим усталеним трибом життя, на тлі якого зазвичай розгортаються драматичні події, що сталися давним-давно з паніями та панами, мешканцями респектабельних кварталів Відня, Лондона та Парижа. Змінився характер мислення, люди стали розкутішими у виявах своїх емоцій, але щоразу, коли сучасний читач відкриває для себе новелістичні шедеври Ц., він почуває глибоке хвилювання, тому що письменник стоїть на варті нетлінних моральних цінностей. Такі оповідання Ц., як *"Амок"* ("Amok", 1922), *"Сум'яття почуттів"* ("Verwirrung der Gefühle", 1927), *"Шахова новела"* ("Schachnovelle", 1941), здобули світову славу. Новели Ц. вражають драматизмом, захоплюють незвичайними сюжетами і змушують замислитися над колізіями людських доль. Ц. невтомно переконує читача у тому, що людське серце надто беззахисне, що пристрасть штовхає людину не лише на подвиги, а й на злочини. Герої Ц., зазвичай такі коректні, церемонні і незворушні, раптом потрапляють у вир бунтівних почуттів, що не зважають на усталені суспільні правила. І от уже перед читачем сповідаються не випещені самовдоволені обивателі, а змучені від страждань закохані, готові розкрити свою згорьовану душу кожному, хто ладен вислухати їх зі співчуттям.

Ц. створив і детально обґрунтував власну модель новели, що відрізняється від творів загальновизнаних майстрів короткого жанру. Події більшості його історій відбуваються під час мандрівок — то захопливих, то виснажливих, а то й доволі небезпечних. Усе, що трапляється з героями, чигає на них у дорозі, під час коротких зупинок або невеликого перепочинку. Ц., як і багато інших письменників, що успадкували його традицію, завжди концентрує й ущільнює дію. Драми розгортаються протягом лічених годин, але щоразу це вирішальні моменти життя, коли особистість зазнає випробування, доводить свою здатність до самопожертви. Осердям кожного оповідання Ц. стає монолог — герой виголошує його у стані афекту, коли перед ним розкривається найпотаємніша таїна.

На цвайґівське трактування особистості помітний вплив справив З. Фройд. Услід за славетним австрійським психіатром, хоча й не ілюструючи його наукових ідей, а наче здійснюючи паралельне художнє дослідження, письменник відкриває людину у конфлікті із самою собою. Тіло нараз висуває їй свої владні вимоги, і світська дама, котра цілком сумирно і добропорядно прожила сорок років, раптом протягом доби падає у прірву аморальності. Або, навпаки, роки розпусних походеньок перекреслює одна всепоглинаюча пристрасть таємничої незнайомки, чисте кохання якої виявилося непоміченим.

Майже в усіх новелах Ц. розмірене життя його героїв, які начебто вгамували свої пристрасті, змінюється вибухом, оскільки щось приховане, досі незнане їм самим раптом виривається назовні, нездоланно захоплюючи благополучних персонажів у вир катастрофи.

Не можна не зауважити і певного мелодраматизму багатьох новел Ц. Його персонажі зазвичай намагаються прибрати трагічну позу. Але ця трагічність штучна і позірна, адже вони явно перебільшують масштаб конфліктів. Ці люди всього-на-всього порушили буржуазні норми життя, а гадають, ніби переступили закони людяності. Однак історії, розказані Ц., вражають і сучасного читача — особливо ж тим, як автор відтворює стан стресу, викликаного шаленою пристрастю, що затьмарює розум.

Новели Ц. можна назвати своєрідними конспектами романів. Проте коли письменник намагався розгорнути окрему подію у розлогу оповідь, то його романи перетворювалися на аморфні багатослівні новели. Відтак цвайґівські романи з сучасного життя загалом були невдалими. Він це розумів і рідко звертався до цього жанру. Письменник написав лише два такі твори: *"Нетерпіння серця"* ("Ungeduld des Herzens", 1938) і *"Чад перевтілення"* ("Rauch der Verwandlung"), вперше надрукований німецькою мовою лише через сорок років після смерті автора, у 1982 р.

Історія, яку автор розповідає у романі *"Нетерпіння серця"*, підводить риску під певною епохою, коли ще зберігалося лицарське ставлення до жінки, коли кодекс честі шанували вище від військового статуту, а горе неодмінно породжувало у душі вихованої людини співчуття. Почуття чарівної багатої кривоніжки, котра мешкає у розкішному замку, до юного бідного лейтенанта австрійської армії є щирими і піднесеними. Ц. надав сюжетові переконливості і психологічної гнучкості. Співчуття офіцера має глибоке людяне підґрунтя, він серцем відгукується на її страждання. Але, залишаючись у межах фальшивих умовностей, він сам не дозволяє собі, щоби співчуття переросло у справжнє почуття. Особливої гостроти сюжетові додає те, що конфлікт двох сердець, яким судилося покохати одне одного, відбувається влітку 1914 р. Героїня скоює самогубство у ту саму мить, коли у Сараєво вбивають спадкоємця австрійського трону.

Неважко зрозуміти, чому Ц. не поспішав з публікацією роману *"Чад перевтілення"*. Історія пересічної панночки, котра працює на пошті десь у глухій провінції, страждаючи від браку коштів та справжніх почуттів, видається доволі тривіальною. Коли ж їй, як за помахом чарівної палички, випадає нагода на якийсь час потрапити у вищий світ і там привернути увагу найімпозантніших кавалерів, то читач сприймає це як ще одну версію казки про Попелюшку. Але Кристині Хофленер не пощастило причарувати принца, їй доводиться повернутися додому. На цьому, власне, сюжет можна було б і закінчити. І це була б новела, цікава не так своєю свіжістю, як своєрідною кінематографічною стилістикою. Проте автор продовжує тему у несподіваному напрямку. Кристина зустрічає на життєвому шляху деградованого невдаху, що втратив свою людську гідність на фронті. Вочевидь тут Ц. перегукується з письменниками "втраченого покоління", зокрема з Е.М. Ремарком. Але Ц.-романіст пропонує цікаве детективне продовження, якого, щоправда, закінчити не встиг.

Ц. нерідко писав на межі документалістики та мистецтва, створивши захопливі біографічні розповіді про Ф. Магеллана і Марію Стюарт, Еразма Роттердамського й О. де Бальзака. Життєпис Бальзака (1940) — безперечно, найяскравіший твір Ц. у цьому жанрі. Бальзак в інтерпретації Ц. — простодушний авантюрист, чарівна потвора, геніальний дилетант. Суперечності особистості породжують драматизм розповіді. Бальзакові від народження судилося стати великою людиною, він мав лише вирішити, у якій царині себе реалізувати. Він обрав літературу, щоби стати могутнім творцем і володарем двох із лишком тисяч бальзаківських персонажів. Бальзак прагне золота і розкоші, слави і добробуту, але вони доволі довго залишаються недоступними для нього так само, як і для героїв його "Людської комедії" — провінційних честолюбців, що подалися завойовувати Париж. Але життя Бальзака доводить, що будь-яка невдача — це сходинка, яка робить творця вищим. Цілеспрямованість генія неодмінно отримає винагороду, хоча іноді це трапляється аж після його смерті.

В історичних романах не гріх домислювати історичний факт силою творчої фантазії. Де бракувало документів, там починала працювати уява письменника. Натомість Ц. завжди віртуозно поводився з документами, виявляючи у будь-якому листі чи мемуарах очевидця психологічне підґрунтя.

Загадкова особистість і доля Марії Стюарт, королеви Франції, Англії та Шотландії, завжди хвилюватиме уяву нащадків. Але щоб дізнатися правду про Марію Стюарт, треба прочитати її життєпис, створений Ц. Автор означив жанр книги *"Марія Стюарт"* ("Maria Stuart", 1935) як "романізовану біографію". Шотландська й англійська королеви ніколи не бачили одна одну. Так забажала Єлизавета. Але між ними упродовж чверті століття тривало інтенсивне листування, зовні коректне, але сповнене прихованих кпинів і ущипливих образ. Саме ці листи і становлять основу книги. Ц. скористався також свідченнями друзів і недругів обох королев, щоб виголосити свій неупереджений вердикт.

Чи є в історичній розповіді Ц. зв'язок із сучасністю? Так, безумовно, хоча не варто шукати якихось безпосередніх аналогій. Розповідаючи про щасливі дні та роки поневірянь у житті Марії Стюарт, Ц. розмірковував про свободу та її межі, про боротьбу за владу, про те, що швидше позбавляє людину волі: трон чи тюрма? Трагедія Марії Стюарт набагато страшніша від трагедії Єлизавети, хоча англійська королева замолоду теж зазнала тюремної гостинності у Тауері. Але Єлизавета ненавидить Марію за те, що, ставши королевою, та посміла залишитися вільною жінкою, знехтувавши не лише придворним етикетом, а й законами, які їй же і належало пильнувати. Єлизавета у трактуванні Ц. розумна, підступна, жорстока, владолюбна, але, як переконує автор, вона не вільна і ніколи в житті ані на мить не почувала себе вільною.

А далі Ц. наводить свого читача на глибоко філософську і політично виважену думку. Володар, який втратив власну свободу, придушує волелюбні прагнення своїх підданих, стає тираном. Жертвою тиранії насамперед стає

вільна особистість, у даному випадку — Марія Стюарт.

Не автор, а сама доля поєднала в особі Марії злочинницю і мученицю. Її провина очевидна, і автор не намагається виправдати свою героїню. Але Ц. змушує читача милуватися шотландською королевою як одним із найдосконаліших створінь природи. Витоки трагедії у тому, що ця волелюбна, напрочуд талановита жінка не була коханою чоловіком, рівним їй за розумом, темпераментом і шляхетністю. Знову, як і в новелах, шаленство пристрасті штовхає героїню на злочин. Марія — жертва, переконує нас Ц., а жертвам сваволі читач завжди співчуватиме.

Завершуючи життєпис страченої королеви, Ц. підсумовує: "У моралі і політики свої осібні шляхи. Події оцінюються по-різному, зважаючи на те, чи судимо ми про них з погляду людяності, а чи з погляду політичних переваг". Для письменника на початку 30-х рр. конфлікт моралі і політики мав уже не умоглядний, а цілком конкретний характер.

Герой книги *"Тріумф і трагедія Еразма Роттердамського"* ("Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam", 1935) особливо близький авторові. Ц. імпонувало, що Еразм вважав себе громадянином світу. Еразм відмовлявся від найпрестижніших посад на церковній та світській ниві. Уникаючи суєтних пристрастей і марнославства, він доклав усіх своїх зусиль для того, щоби домогтися незалежності. Своїми книгами Еразм підкорив епоху, адже зумів сказати слово істини, проаналізувавши найболісніші проблеми свого часу.

Еразм ганьбив фанатиків і схоластів, хабарників і невігласів. Але особливо ненависними для нього були ті, хто розпалював чвари між людьми. Однак саме через жахливий релігійний розбрат Німеччина, а за нею й уся тодішня Європа були залиті кров'ю.

Згідно з концепцією Ц., трагедія Еразма полягає в тому, що він не зумів відвернути цю криваву різанину. Ц. протягом тривалого часу вірив у те, що Перша світова війна — трагічне непорозуміння, що вона залишиться останньою глобальною війною. Ц. вважав, що разом з Р. Ролланом і А. Барбюсом, разом з німецькими письменниками-антифашистами він зуміє відвернути нове світове побоїще. На сторінках газети "Роте Фане" 29 червня 1930 р. він писав: "Я глибоко переконаний, що агітація окремих безвідповідальних осіб, які прагнуть послати сотні тисяч або й мільйони людей під кулі чи в газові атаки, зазнає жалюгідної поразки; однак цей безумовний оптимізм не повинен завадити нам зберігати пильність і суворо карати будь-яку спробу воєнної інтервенції навіть у попередній стадії газетної пропаганди та затуманювання мізків". Однак у ті дні, коли Ц. працював над книгою про Еразма, нацисти зробили трус у нього вдома. Це стало першим тривожним сигналом.

У 20—30-х рр. у багатьох західних письменників посилився інтерес до СРСР. Вони вбачали у країні Рад єдину реальну силу, здатну протистояти фашизму. Ц. також відвідав СРСР у 1928 р., прибувши на урочини з нагоди сторіччя від дня народження Л. Толстого. Ц. вельми скептично оцінив бурхливу бюрократичну діяльність керівної верхівки радянських республік: "Молоді керівники, покликані навести "лад", ще отримували втіху від компонування розмаїтих розпоряджень та дозволів, і це дуже гальмувало справу". Загалом же, його тодішнє ставлення до СРСР можна охарактеризувати як доброзичливо-критичну цікавість. Проте з плином часу доброзичливість підупадала, а скептицизм зростав. Ц. не міг зрозуміти і погодитися з обожненням вождя, а облудність інсценованих політичних процесів не ввела його в оману. Він категорично не приймав ідеї диктатури пролетаріату, яка легітимізувала будь-які акти насильства і терору.

Становище Ц. наприкінці 30-х рр. було вельми складним: він опинився між "серпом і молотом", з одного боку, та "свастикою" — з іншого. Ось чому таким елегійним настроєм пронизана його остання книга мемуарів: вчорашній світ загинув, а в сучасному світі письменник скрізь почував себе чужинцем. Останні роки життя Ц. сповнені поневірянь. Він утік із Зальцбурґа, тимчасово зупинившись у Лондоні (1935). Проте й в Англії письменник не почувався у безпеці. Він подався до Латинської Америки (1940), якийсь час жив у США (1941), але невдовзі вирішив оселитися у невеликому бразильському місті Петрополісі, розташованому високо в горах.

22 лютого 1942 р. він наклав на себе руки разом із дружиною, прийнявши велику дозу снодійного. Перед смертю подружжя написало 18 листів, зокрема і бразильському уряду із подякою за гостинність. "Я вітаю всіх своїх друзів, — писав Ц. — Нехай вони побачать світанкову зорю після довгої ночі! А я надто нетерплячий і йду раніше від них".

Вочевидь, мав рацію Е. М. Ремарк, котрий так написав про цей трагічний епізод у своєму романі "Тіні в раю": "Якби того вечора в Бразилії, коли Стефан Цвайґ і його дружина скоїли самогубство, вони могли щиро поговорити із ким-небудь бодай по телефону, то нещастя, можливо, не сталось би. Але Цвайґ опинився на чужині серед чужих людей".

Проте смерть письменника була не просто наслідком відчаю. Ц. покинув цей світ, бо

категорично не приймав його, почувався у ньому зайвим.

Українською мовою твори Ц. перекладали В. Бобинський, І. Стишенко, П. Таращук, І. Сойко та ін.

Тв.: Укр. пер. — Щастя Отто Темке // Всесвіт. — 1959. — № 5; Лист незнайомої: Новели. — К., 1981; Пломбований поїзд // Всесвіт. — 1988. — № 11; Марія Антуанетта. Магеллан. — К., 1991; Жозеф Фуше. — К., 2000. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1963; Триумф и трагедия Эразма Роттердамского. — Москва, 1977; Вчерашний мир. — Москва, 1991; Собр. соч.: В 10 т. — Москва, 1993.

Літ.: Лидин В.Г. Стефан Цвейг // Лидин В.Г. Люди и встречи. — Москва, 1965; Сучков Б.Л. Лики времени. — Москва, 1969; Федин К. Драма Стефана Цвейга // Федин К.А. Писатель. Искусство. Время. — Москва, 1980; Юрій Клен. Стефан Цвайг // Юрій Клен. Вибр. твори. — Дрогобич, 2003.

В. Пронін



ЦВЄТАЄВА, Марина Іванівна (Цветаева, Марина Ивановна — 26.09.1892, Москва — 31.08.1941, Єлабуга) — російська поетеса.

Ц. — це справжня окраса російської поезії "срібної доби", її творчість, як і творчість А. Ахматової, є найвищим злетом російської "жіночої" поезії. Багато в чому схожими є й їхні життєві долі, сповнені важких випробовувань і трагічних втрат. Н. Мандельштам у своїх спогадах "Друга книга" писала: "Я не знаю долі страхітливішої, ніж у Марини Цвєтаєвої". І це справді так.

Ц. народилася в сім'ї професора Івана Цвєтаєва, засновника Московського музею образотворчих мистецтв, сина бідного сільського священика з с. Талиці Володимирської губернії, котрий, як він сам згадував, до 12 років навіть не мав чобіт. Мати — з польсько-німецької сім'ї, музикант, учениця Рубінштейна. Коли Марині виповнилося десять років, затишне сімейне життя перервалося хворобою матері — сухотами. Необхідно було лікуватися, і родина виїхала за кордон — в Італію, Швейцарію, Німеччину. У католицьких пансіонах Лозанни і Фрайбурґа Марина отримала початкову освіту. Наступний рік родина прожила у Криму, де майбутня поетеса відвідувала Ялтинську гімназію і пережила бурхливе захоплення революційною романтикою. У 1906 р. Цвєтаєви повернулися у Тарус, де невдовзі померла мати Ц. Того ж року вона вступила в інтернат при московській приватній гімназії. У 1908 р. Ц. самостійно здійснила поїздку у Париж, де в Сорбонні слухала скорочений курс історії старофранцузької літератури. У 1912 р. вона одружилася із Сергієм Ефроном.

Роки Першої світової війни, революції та громадянської війни були часом стрімкого творчого зростання Ц. Вона мешкала у Москві, багато писала, але публікувала мало. У січні 1916 р. Ц. відвідала Петроград, де зустрілася з М. Кузьміним, Ф. Сологубом і С. Єсеніним, а невдовзі подружилася з О. Мандельштамом. Пізніше, уже в радянські роки, зустрічалася з Б. Пастернаком і В. Маяковським, дружила зі старим К. Бальмонтом. О. Блока бачила двічі, але підійти до нього не наважилася.

З початком громадянської війни Ц. жила впроголодь, їздила за продуктами у Тамбов, а двох своїх дочок змушена була віддати у Кунцевський притулок, аби хоч якось прогодувати. Одна з них (Аріадна) важко захворіла, а інша (Ірина) померла.

У 1922 р. Ц. виїхала за кордон до чоловіка С. Ефрона — колишнього офіцера Добровольчої армії. Зустріч із чоловіком у еміграції і народження сина на деякий час повернули їй втрачену душевну рівновагу, але важкі умови життя, постійні поневіряння і безкінечні переїзди з однієї країни в іншу, прохолодне, а то й вороже ставлення до неї з боку еміграційної більшості (через її терпиме ставлення до Радянської Росії) постійно створювали напружену психологічну атмосферу. Потрапивши в еміграцію, Ц. спочатку замешкувала у Берліні, який їй не сподобався. За її словами, це був світ "після Росії — прусський, після революційної Москви — буржуазний, не сприйманий ні очима, ні душею: чужий". Ц. перебралася у Чехію, яка їй дуже сподобалась. З листопада 1925 р. Ц. оселилася у Франції, але враження від цієї країни у неї залишилися не найкращі: "Париж мені духовно нічого не дав"; "Париж не для мене". Якимось чином причетний до вбивства у Парижі одного із троцькістів, утік із Франції і повернувся у Росію її чоловік, а вслід за ним і донька Аріадна (Аліна). У 1939 р. повернулася на батьківщину і Ц., хоча й з важким почуттям: "Тут я не потрібна. Там я неможлива", — писала вона з Росії у Францію. У серпні того самого року заарештували її доньку, котрій багато років доведеться провести в таборах і на засланні, а повністю реабілітують лише у 1955 р. У жовтні того ж року заарештували, а через два роки розстріляли і її чоловіка. На початку війни Ц. разом із сином евакуювали у містечко Єлабуга на Камі, а 31 серпня 1941 р. поетеса у стані глибокої депресії наклала на себе руки. У передсмертній записці вона просила вибачення і пояснювала свій вчинок тим, що була загнана у глухий кут. Через три роки, у 1944 р., у боях під Вітебськом загинув і її син. Могилу самої Ц.,

яку намагалися розшукати після війни, так і не знайшли.

Залишилися вірші Ц., які ще довго торували дорогу до читача: попри усі намагання доньки і друзів поетеси, їх почали друкувати лише з 60-х рр. XX ст. Її вірші, за словами Г. Адамовича, "випромінюють любов, і любов'ю пронизані, вони відкриті світові і немовби намагаються обійняти увесь світ. У цьому їхня головна принада. Вірші ці написані від душевної щедрості, від щирості серця... І насправді здається, що від віршів Цвєтаєвої людина стане кращою, добрішою, самовідданішою, шляхетнішою".

Творчий спадок Ц. чималий. Це понад 800 ліричних віршів, 17 поем, 8 п'єс, близько 50 прозових творів, понад 1000 листів. Свої перші поезії Ц. написала ще у 1898 р. Основні дореволюційні віршові збірки і цикли Ц.: *"Вечірній альбом"* ("Вечерний альбом", 1910), *"Чарівний ліхтар"* ("Волшебный фонарь", 1912), *"З двох книжок"* ("Из двух книг", 1913), *"Лебединий стан"* ("Лебединый стан", 1917–1920). Уже тут з'являються теми та мотиви, які надалі стануть наскрізними у її творчості: історія, кохання, поезія, Росія, власна біографія, — і все це пропущено через пристрасну емоційність та роздуми. У ранній творчості Ц., за спостереженнями О. Соколова, "панує лірика самотності, відірваності від оточення і водночас лірика спрямованості до людей, до щастя. Ц. була, за її словами, завжди "чужою", тобто цілком незалежною і в житті, і в літературі. До літературних традицій у неї вже змалку також було своє, оригінальне ставлення. "Скажу, як є, — писала вона А. Тесковій у 1928 р., — що я в кожному колі — чужа, усе життя. Серед політиків, як і серед поетів".

Життєвим девізом Ц. стало гасло "Одна — з усіх — за всіх — проти всіх". Позиція абсолютного морального максималізму пізніше і заведе її у складні життєві ситуації. Аналогічною з самого початку її творчості була і її літературна позиція — романтичне бунтарство проти всіх, засноване на максималізмі ідеалів. З цим, очевидно, пов'язане довільне суміщення у її творчості найрізноманітніших літературних традицій". Ц. не зараховувала себе ні до символістів, ні до акмеїстів, і завжди вважала, що в питаннях художніх пріоритетів вона "сама по собі". Художні особливості ранньої лірики Ц., на думку О. Соколова, визначає "вміння намалювати характер із деталей побуту, пейзажу, яскрава афористичність, експресія вислову почуття і думки, поєднання розмовних інтонацій з урочистою лексикою. Тоді ж окреслились притаманні поезії Ц. контрасти лексичних рядів, поєднання прозаїзму та високої патетики, побудова вірша на одному виділеному слові і словотвір від одного й того ж або близького йому фонетичного кореня. Поезія Ц. — уся в розмаїтті поетичних пошуків, відкриттів нових можливостей російського вірша — від вишукано-романтичних стилізацій до вияву високого драматизму людського існування":

А може, краще перемога,
Якою варто завершити, —
Пройти, щоб сліду — ні одного,
Пройти, щоб тіні не лишити

На стінах...
Може, вже одразу
І викреслитись із свічад?
Так: Лермонтовим по Кавказу
Прокрастись, не задівши шат

Гірських...
А може, так погратись:
Перстом Себастіана Баха
Струни органу не торкатись?
Розпастись, не лишивши праху

На урну...
А якщо — обманом?
Щоб виписатися з широт?
Так: Часом, ніби океаном,
Прокрастись, не рухнувши вод...

(*"Прокрастись..."*,
пер. Ж. Храмової)

У доеміграційний період Ц. створила збірки *"Версти"* ("Версты", 1921), *"Вірші до Блока"* ("Стихи к Блоку", 1922), *"Розлука"* ("Разлука", 1922), присвячену Дж. Казанові поему *"Пригода"* ("Приключение", 1919), а також написану на сюжети російських народних казок поему-казку *"Цар-дівиця"* ("Царь-девица", 1922).

В еміграційний і "радянський" періоди творчості Ц. загальна тональність її віршів ставала більш похмурою і песимістичною, водночас більш глибокою і філософічнішою. У Берліні вийшли друком дві збірки віршів Ц. *"Психея"* ("Психея", 1923) і *"Ремесло"* ("Ремесло", 1923). У ліриці Ц. цього періоду розкрита психологія кохання, туга за батьківщиною, звучить тема покликання поета, трапляються численні замальовки із сценок еміграційного життя, роздуми над сенсом життя, переосмислення й інтерпретації "вічних" тем і образів (Гамлета й Офелії, Христа і Магдалини, Федри й Іпполіта). Як ні у кого з інших російських поетів, у Ц. надзвичайно багато поетичних, літературно-критичних, епістолярних відгуків на творчість інших поетів (О. Пушкін, О. Блок, Б. Пастернак, Р. М. Рільке й ін.). У роки еміграції Ц. створила і кілька поем *"Поема гори"* ("Поэма горы", 1924), *"Поема кінця"* ("Поэма конца", 1924), *"Поема*

Сходинок" ("Поэма Лестницы", 1926), *"Поема повітря"* (1930), ліричну сатиру *"Щуролов"* ("Крысолов", 1926), у яких відобразилися її філософські погляди на сутність та призначення людського існування, а також еміграційні враження, пронизані трагічною гіркотою того непорозуміння, яке її оточувало. *"Поема гори"* і *"Поема кінця"* — це своєрідна лірико-трагедійна поетична дилогія, яку Пастернак назвав "найкращою у світі поемою про кохання". В основі сюжетів поем — коротка, але драматична історія реальних взаємин, пов'язаних із захопленням поетесою емігрантом із Росії К. Радзевичем. Поеми цікаві не тільки тим, що історія кохання передана в них з винятковою силою драматичного психологізму, не тільки чудовими празькими пейзажами, а й цікавим поєднанням у них любовного роману із саркастичним викриттям міщанської ситої повсякденності, буржуазного ладу, спотворених стосунків.

Сюжетну основу поеми *"Щуролов"* складає західноєвропейська середньовічна легенда про те, як у 1284 р. німецьке місто Гаммельн зазнало навали пацюків. Врятував міщан мандрівний музикант: звуки його флейти зачарували гризунів, повели їх за мелодією до ріки Везвер, у якій вони знайшли свій кінець. Бургомістр і міські товстосуми, котрі обіцяли рятівнику грошову винагороду, обдурили його. Тоді розгніваний музикант, граючи на флейті, зачарував і повів за собою всіх дітей міста Гаммельна. Юних міщан, котрі зійшли на гору Контенберґ, поглинула безодня. Фантазія поетеси внесла істотні зміни у фабулу цієї легенди: навала пацюків на місто Гаммельн — кара за байдужість і егоїзм "ситих", за їхню деградацію, бездуховність; обіцяна музиканту нагорода — не знехтуваний метал, не гроші, а одруження з красунею Гретою, донькою бургомістра; виманити з міста дітей допомогли музиканту не стільки звуки чарівної флейти, скільки бажання юних міщан за будь-яку ціну вибавитися від страждань, заподіюваних їм догматичною бездуховною системою освіти, і надія знайти внутрішню волю та свободу.

У *"Поемі Сходинок"* Ц. змальовує символічний образ Сходів людського безправ'я, навіяних самотнім і невлаштованим життям у Парижі. Символічним є і фінальний образ поеми: мешканці величезного будинку вчинили бунт, підпалили будинок, і Сходи зруйнувалися. Ключові образи-символи *"Поеми повітря"* — вічність і смерть. У цей самий період Ц. створила віршову збірку *"Після Росії. 1922–1925"* ("После России", 1928) і знаменитий поетичний цикл *"Вірші до Пушкіна"* ("Стихи к Пушкину", 1931), а також цикл *"Вірші до Чехії"* ("Стихи к Чехии", 1938). Дослідниця творчості Ц. А. Саакянц зазначає, що "у Чехії Цвєтаєва виросла у поета, котрий у наш час справедливо зарахований до великих. Її поезія говорила про безсмертний творчий дух, що шукає абсолюту у людських почуттях. Найбільш заповітною цвєтаєвською темою у цей час стала філософія і психологія кохання... Зображення людських пристрастей досягало у неї подекуди справді шекспірівської сили, а психологізм, глибинне дослідження почуттів можна порівняти з блуканням по лабіринтах людських душ у романах Ф. Достоєвського".

Зверталася Ц. і до драматургії, у якій розроблювала мотиви античної міфології (трагедії *"Аріадна"* — 1927 і *"Федра"* — 1928, і до прози, переважно мемуарної і літературно-критичної: критичні есе *"Епос і лірика сучасної Росії"* ("Эпос и лирика современной России", 1932), *"Мистецтво при світлі сумління"* ("Искусство при свете совести", 1933), *"Поети з історією і поети без історії"* ("Поэты с историей и поэты без истории", 1934), книги спогадів *"Живе про живе"* ("Живое о живом", 1933; спогади про М. Волошина), *"Полонений дух"* ("Пленный дух", 1934; спогади про А. Бєлого), *"Нетутешній вітер"* ("Нездешний ветер", 1936; спогади про М. Кузьміна), літературно-критичні праці *"Мій Пушкін"* ("Мой Пушкин", 1937), *"Пушкін і Пугачов"* ("Пушкин и Пугачёв", 1937), книга прози *"Повість про Сонечку"* ("Повесть о Сонечке", 1938) та ін.

Ще в поетичній юності, немовби передбачаючи долю свого творчого спадку, Ц. написала один із своїх шедеврів:

Моїм рядкам, написаним так рано,
Що і не знала я, що я поет,
Мінливим, наче бризки із фонтана
Чи іскри із ракет...

Що вдерлися, розхристані і вперті,
В задушливий і застарілий храм;
Моїм рядкам, де юність коло смерті,
Нечитаним рядкам.

Похованим в крамницях безневинно,
Де їх ніхто рукою не торкавсь, —
Моїм рядкам, як старовинним винам,
Ще прийде слушний час.

(*"Моїм рядкам..."*,
пер. В. Богуславської)

Її пророчі слова збулися. Нині Ц. — одна із найшанованіших поетів срібного століття російської поезії.

Тв.: Рос. мовою — Собр. стихотворений, поэм и драматич. произв. — Т. 1–3. — Москва, 1990–1993; Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. — С.-Петербург, 1992; Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1994–1995; Неизданное. Записные книжки:

В 2 т. — Эллис Лак, 2000–2001; Проза. — Москва, 2001.

Літ.: Белкина М. Скрещение судеб. — Москва, 1988; Бродский Я. О Марине Цветаевой // Новый мир. — 1991. — № 3; Восп. о Марине Цветаевой: Сборник. Неизданные восп. совр. — Москва, 1992; Каган Ю. М. Марина Цветаева в Москве: Путь к гибели. — Москва, 1992; Козлова Л. Вода родниковая: К истокам личности Марины Цветаевой. — Ульяновск, 1992; Козлова Л. Одинокий дух: Марина Цветаева: Душа и ее путь. — Москва, 1992; Кудрова И. Версты, дали... Марина Цветаева: 1922–1939. — Москва, 1991; Кудрова И. В. Гибель Марины Цветаевой. — Москва, 1995; Лосская В. Марина Цветаева в жизни. — Москва, 1992; Миркина З. "Огонь и пепел": Духовный путь Марины Цветаевой. — Москва, 1993; Павловский А. Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой. — Ленинград, 1989; Полянская М. Брак мой тайный... (Марина Цветаева в Берлине). — Москва, 2001; Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. — Москва, 1990; Саакянц А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910–1922). — Москва, 1986; Цветаева А. Воспоминания. — Москва, 1983; Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. — Москва, 1992; Эфрон А. О Марине Цветаевой: Восп. дочери. — Москва, 1989.

В. Назарець



ЦЕЛА́Н, Пауль (Celan, Paul; автонім: Анчес, Пауль — 23.11.1920, Чернівці — орієнтовно 20.04.1970, Париж) — австрійський поет.

Ц. народився у Буковині, яка з 1877 р. належала Австро-Угорщині, а у 1918 р. увійшла до складу Румунії. Його батько був небагатим єврейським комерсантом. З 1926 р. Ц. відвідував народну школу, з 1930 р. — греко-латинську гімназію. Змолоду захоплювався марксизмом і анархізмом.

На формування літературних смаків поета значний вплив справили Г. фон Гофмансталь, Ф. Кафка, Р. М. Рільке. Поетична творчість Ц. розпочалася приблизно у 1934–1935 рр., а перший датований вірш припадає на 1938 р. Того ж таки року Ц. подався у Францію вивчати медицину, але з початком війни змушений був повернутися у Буковину, де студіював романістику у Чернівецькому університеті. У 1940 р. у місто вступили радянські війська. Ц. вивчав російську мову, працював перекладачем. У 1941 р. фашисти відправили його батьків у концтабір, з якого вони вже не повернулися. Сам Ц. також побував у румунському трудовому таборі, але йому пощастило вижити.

Події цих років трагічно позначилися на всій подальшій творчості поета, вони стали її сутністю, хоча й не завжди висловленою "відкритим текстом". У роки війни Ц. почав інтенсивно писати вірші і в 1943 р. уклав першу машинописну збірку, до якої увійшла також довоєнна лірика, а незабаром і другу. Уже після смерті Ц. його ранні вірші були опубліковані у Румунії, щоправда, більшість критиків ганили це видання як неавторизоване. Після звільнення Буковини Ц. працював санітаром у шпиталі, потім продовжував навчання в університеті. У 1945 р. поет перебрався у Бухарест, співпрацював у видавництві "Російська книга", перекладав румунською мовою твори М. Лермонтова, А. Чехова, К. Симонова та інших російських і радянських письменників. У 1947 року в бухарестському часописі "Аґора" з'явилася його перша публікація — три вірші, підписані псевдонімом, який згодом стане постійним ("Целан" — анаграма справжнього прізвища поета).

У 1947 р. Ц. подався у Відень, де заприязнився із сюрреалістами, зокрема з видавцем журналу "План" О. Базілем. Фінансові нестатки (щоби видати першу книгу *"Пісок із урн"* (1948, 500 прим., згодом увесь наклад був вилучений автором), поет мусив позичати гроші у друзів); брак особистих і творчих контактів завадили Ц. надовго затриматися у столиці, хоча й не слід уважати, начебто його поезія того періоду була настільки принципово новим явищем, що унеможливлювала інтеграцію буковинського літератора у віденське літературне середовище. Тодішні вірші Ц. містили всі типово австрійські "ферменти": розчинення індивіда (Е. Мах); скепсис у ставленні до мови (Г. фон Гофмансталь); сумніви в об'єктивній природі явищ (Ф. Кафка і П. Альтенберґ); дезорієнтація в умовах знецінення вартостей (Г. Брох); проблема невідповідності реальної і мовної дійсності (Л. Вітгенштейн).

У 1948 р. Ц. перебрався у Париж, займався германістикою, багато перекладав (у 1959 р. він стане доцентом Сорбонни). У 1952 р. поет брав участь у виступах "Групи-47", зустрівши різкий спротив одних і холодне несприйняття інших, що пояснювалося відмінністю платформ і позицій: буковинський поет не переймався проблематикою "нульового центру", "порахунків з минувшиною" і "тотального вирубування", розбіжностями між "внутрішньою" і "зовнішньою" еміграціями тощо.

У Парижі Ц. спочатку жив у помешканні франко-німецького поета Івана Ґолля. Після війни Ґолль писав лише французькою, а Ц. перекладав його вірші на німецьку мову. У 1950 р. Ґолль помер, а коли через два роки побачила світ збірка Ц. *"Мак і пам'ять"*, удова Ґолля звинуватила автора у плагіаті. У скандал, що вибухнув після цієї заяви, втрутилася Дармштадтська академія, яка після ретельного аналізу виправдала Ц.

Книга *"Мак і пам'ять"* ("Mohn und Gedächtnis", 1952) складається переважно з елегійних віршів, які утворюють своєрідний цикл; по суті, це єдина "суперелегія". Навіть за самою тематикою (оплакування загиблих, скорботна пам'ять про мертвих, протистояння пам'яті і забуття) ці вірші можна класифікувати як елегії. Таке означення є слушним і з точки зору просодії: плинність, багатостопність віршів, домінування дактилічних елементів — все це породжує асоціації з гекзаметром або пентаметром, які складали дистих класичної елегії. Для структури елегії вельми істотним є принцип антитези, але у Ц. за принципом антитези побудована ціла збірка. Найчастіше вживані слова символізують поняття, які утворюють бінарні опозиції: вода — вогонь, камінь — серце, пам'ять — забуття і т. д.

Для Ц. також характерне прагнення до синтезу: попри загальну елегійну домінанту, приміром, у знаменитій *"Фузі смерті"* поєднано кілька ліричних жанрів; у вірші *"Рипіння залізних чобіт..."* буколічно-ідилічна і рицарська стилізації поєднуються з пародією і сюрреалістичною технікою сну. У *"Фузі смерті"* для посилення емоційного враження, розширення "арсеналу озброєння" мови, а відтак — і рамок жанру, Ц. імітує форму, узяту з іншого виду мистецтва:

...Чорне дійво світання
ми п'ємо тебе уночі
ми п'ємо тебе вдень
смерть це з Німеччини майстер
ми п'ємо тебе вечорами і зрання
ми п'ємо і п'ємо
смерть це з Німеччини майстер
очі його голубі
він поцілить свинцевою кулею
прямо в серце тобі
в цім домі живе чоловік
твоя золотиста коса Маргарито
він спускає на нас своїх псів
він дає нам могилу в повітрі
він змій приручає і марить
смерть це з Німеччини майстер

твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіт

(*"Фуга смерті"*,
тут і далі пер. П. Рихла)

Слід також зазначити, що прийом послаблення логічних зв'язків, просторово-часової детермінації поет запозичує із живопису, який передбачає одночасність, "симультанність" зображення найрізноманітніших подій. Особливістю целанівських елегій, окрім усього іншого, є ще й те, що нерідко вони вибудовуються як медитації:

Вінок з почорнілого листя
сплели у місцевості Акра.
Там гнав я коня вороного,
щоб смерть простромити кинджалом.
Із чаш дерев'яних я пив сивий попіл
колодязів Акри
і мчав у небесні руїни
з опущеним долу забралом.

Бо ангели вмерли, і Бог став сліпим
у місцевості Акра,
й нікого немає, хто втомленим
ложе постелить на лаві...

(*"Пісня в пустелі"*)

Ц. — поет "апокаліптичної" візії світу (хоча іноді у нього домінують настрої "постапокаліптичної" рутини), і його образи впливають радше на емоційному рівні, аніж спонукають до роздумів. Але, з іншого боку, целанівська лірика емоційна настільки, наскільки взагалі може бути емоційним шок. У цій парадоксальній ситуації ліричне "я" поета медитує таким чином: завдяки напруженому вдивлянню в предмет зовнішній світ цілковито ігнорується. Після визволення "мисленнєвого поля" від конвенціональних понять і уявлень надходить черга ідеальних образів, які залучаються у поле медитації:

Ми випили ночі напій
на хмільнім риштуванні спокуси,
зубами зорали поріг,
на світанні посіяли гнів:
зійшов лише мох,
і ще довго чекати до млива,
допоки зерно упаде
на жорна повільного круг...

Отож одягайтесь і лізьте
за мною на стіл бенкетовий:
чи ж можна ще спати інакше,
як стоячи серед бокалів?
За кого ж ми сни наші вип'єм,
якщо не за жорно?

(*"Бенкет"*)

У Ц. "мисленнєве поле" нерідко заповнюється образами жахливих сновидінь, які ненабагато страшніші від реальності недавно пережитих подій. У вірші *"Вона розчісує коси..."* "ліричний суб'єкт" бачить у незвичайному медальйоні не власне віддзеркалення, а трагічний образ часу. Класична медитація передбачає упорядкування і гармонізацію хаосу, що панує у душевному світі. Але для Ц. ця операція уже нездійсненна. Його лірика є полем не битви, а радше протистояння, співіснування пам'яті і забуття. Пам'ять і забуття навзаєм є функціями одне одного, які міцніють, розширюються коштом іншого у процесі взаємоподолання. Це

сполучені посудини: пам'ятати — болісно і гірко, забути — неможливо.

Ц. — поет "після Освенціму", власне отого відтинку часу, коли, за твердженням Т. Адорно, "писати вірші — варварство". Стратегію Ц. у стосунку до часу можна викласти так: його вірші зазвичай є ретроспекціями, натомість усі спроби Ц. "розморозити" актуальну дійсність зазнають поразки. Поет звертається до минувшини за допомогою переведення сучасності у розповідь, але ці екскурси неодмінно уриваються на "освенцімській цезурі". Виходом із ситуації, що загрожує перетворитися на "хибну нескінченність", поет вважає надію на месіанський порятунок (вірш *"Корона"*), або ж накопичення духовної есенції, що додає снаги у боротьбі із забуттям (вірш *"Виноградарі"*).

У 1955 р. побачила світ збірка *"Від порога до порога"* ("Von Schwelle zu Schwelle"). Якщо антитеза у назві книги *"Мак і пам'ять"* згодом набула свого розвитку і в аспекті жанру ("панелегізація"), і в тематичному (боротьба пам'яті та забуття), і в лексичному (використання бінарних опозицій) планах, то назва другої збірки протиставлення уже не містить, що передбачає певну релятивізацію ідеї руху та боротьби. На відміну від назви *"Мак і пам'ять"* тут обидва складники мають однакову вартість (поріг забуття і поріг пам'яті), між ними не існує будь-якого протистояння. Схема, сформульована у назві, пронизує всю збірку. Майже кожен вірш першої книги має свої аналоги у другій збірці: повертаючись до своїх ранніх текстів, Ц. наче піддає ревізії колишні орієнтири, перевіряючи вірші часом, а час віршами, намагаючись визначити, наскільки точними були ті, попередні, метафори і що вийде, якщо впровадити їх у новий історичний контекст.

Принцип пошуку провідної метафори і генерування навколо і від неї решти тексту зберігається і в наступній збірці Ц. — *"Мовні ґрати"* ("Sprachgitter", 1959). Так само як забуття — функція пам'яті і навпаки, мова і мовчання існують лише відносно одне одного. Для визначення цих діалектичних взаємозв'язків і вигадані "мовні ґрати". Метаморфози слова, його пригоди в епоху, що не надається до описання, — одна з головних тем творчості Ц. цього періоду. Поет дотримується тези: після Освенціма ми роковані жити у проміжку між останнім актом історії і відстроченим на невизначений термін Страшним Судом. Для Ц. Освенцім — абсолютно одинична подія, яка визначає будь-який інший досвід, але нездатна сама стати досвідом. Що ж до мови, то вона пройшла через страшний час, але не породила слів для зображення того, що сталося. Поета жахає той факт, що мова не здійснює "акту правосуддя". Саме тому, що не існує автентичної мови для адекватного відтворення реальності, Освенцім зникає у потоці часу як болісна, але цілком природна подія. Цією настановою пояснюється відмова Ц. "поетизувати світ", "тенденція до промовчання", оперування словом "за образом і подобою мовчання", герметичність, протистояння засобами "шоку незрозумілості" конвенціональним літературним прийомам. У цій ситуації поет відчувається як людина, яка своїм буттям порушує єдність із тими, котрі мовчать, у мові вірш побутує як у вигнанні.

Але специфіка целанівської лірики полягає якраз у тому, що функції провідних її "протагоністів" зазвичай вирізняються амбівалентністю. Мовчання, з одного боку, — перенасичений розчин, у якому елементарні "ґратки мови" кшталтуються кристалами поезії, але, з іншого боку, на певній стадії цей розчин перетворюється на кислоту, здатну взагалі розчинити ці "кристалічні ґратки". Інтенсифікація мовчання виявляється, приміром, у графічній організації тексту: рядок нерідко складається з одного слова або навіть силаби. Ця тенденція зберігатиметься і надалі: суперечливість і динаміка в еволюції поетики Ц., маючи константний характер, все-таки тяжітимуть до дедалі більшої абстрагованості, зашифрованості, ускладненості мови.

У збірках *"Троянда нікому"* ("Die Niemandsrose", 1963) і *"Переведення подиху"* ("Atemwende", 1967) Ц. відмовляється від "гри з метафорами", вилучаючи із своїх текстів-слів "як". Водночас у нього з'являються чисті "нонсенс-вірші", акцент переноситься на гру, іронію та сарказм. У цих книгах, а також у збірці *"Сонця з ниток"* ("Jadensonnen", 1968) автор надає вельми суттєвого значення проблематиці "сказанності" світу, темі складності у мовленні: вірші, присвячені Гельдерліну, Неллі Закс, Кафці та ін. У *"Сонцях з ниток"* Ц. пише про можливість "пісень потойбіч людства" – сигнал про певну утопічність поезії взагалі. Наступними книгами поета були: *"Диктат світла"* ("Lichtzwang", 1970), *"Рештка снігу"* ("Schneepart", 1971), *"Вірші у двох томах"* (1975), *"В кайданах часу"* ("Zeitgehöft", 1976), *"Зібрання творів у п'яти томах"* ("Gesammelte Werke in fünf Bänden", 1983). Ц. дуже плідно займався літературними перекладами, його вважають одним із найкращих перекладачів на німецьку мову. В його інтерпретації німецькою мовою побачили світ твори В. Шекспіра, Р. Шара, П. Валері, Е. Дікінсон, П. Елюара, О. Блока, С. Єсеніна, О. Мандельштама, В. Хлєбникова та ін. Ц. — лауреат премії міста Бремен (1958) та Бюхнерівської премії (1960). У Парижі він одружився у 1952 р. з художницею Жізель Лестранж, у 1955 р. у них народився син Ерік.

Ц. пішов із життя, стрибнувши у Сену з моста Мірабо.

Українською мовою поезію видатного уродженця Чернівців перекладали М. Бажан, М. Орест, В. Стус, Л. Череватенко, М. Фішбейн, М. Новикова, М. Білорусець. У 1992 р. в Чернівцях було встановлене монументальне погруддя поета (скульптор І. Салевич).

Але найбільший внесок у переклад і популяризацію творчої спадщини Ц. зробив і продовжує робити літературознавець і перекладач П. Рихло. Творчість австрійського поета в Україні досліджували М. Новикова, Е. Соловей, П. Рихло та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Поезії] // Всесвіт. — 1978. — № 6; Меридіан серця: Поезії; Gedichte. – Чернівці, 1993 [білінгв.]; [Вірші] // Стус В. Твори: У 4 т. 6 кн. — Львів, 1998. — Т. 5 (додатковий); [Вірші] // Двадцять австр. поетів XX ст. — К., 1998; Поезії: Антологія укр. перекладу. — Чернівці, 2001 [білінгв.]. *Рос. пер.* — Из совр. австр. поэзии. — Москва, 1975; Золотое сечение. — Москва, 1988; Лира семи городов. — Москва, 1992; Стихотворения. — Москва, 2001.

Літ.: Пауль Целан і Чернівці // Дух і літера. — 1999. — № 5–6; Рихло П. Мак забуття і полин пам'яті // Целан П. Меридіан серця: Поезії. — Чернівці, 1993; Рихло П. "Пісні потойбіч людей?": Поезія і доля Пауля Целана // Целан П. Поезії: Антологія укр. перекладу. — Чернівці, 2001; Рихло П. "Фуга смерті" Пауля Целана у слов'янських перекладах // Вікно у світ. — 1998. — № 2.

В. Никифоров



ЦЕРЕТЕ́ЛІ, Акакій Ростомович (21.06.1840, с. Схвіторі, Сачхерський р-н Кутаїської губернії — 08.02. 1915, там само) — грузинський поет.

Народився у князівській родині (мати Ц. була онукою імеретинського царя Соломона II). Виховуючись (до семи років) за стародавнім грузинським звичаєм у бідній селянській родині, хлопчик змалку залучався до багатої скарбниці рідної культури. Чарівна природа Імеретії, народні пісні та звичаї справили значний вплив на пробудження художнього хисту майбутнього поета.

Початкову освіту Ц. здобув удома від матері. З 1852 до 1859 р. він навчався в Кутаїській гімназії, після закінчення якої вступив на факультет східних мов Петербурзького університету (1859–1863). В оточенні прогресивно налаштованого петербурзького студентства формувалися світогляд, суспільні ідеали й естетичні принципи юного Ц. На час закінчення університету він був непримиренним ворогом царизму, палким поборником щастя і свободи. У 1860 р. в Петербурзі Ц. познайомився із Т. Шевченком.

У 1864 р. він повернувся в Грузію, де відмовився піти на державну службу і назавжди поєднав свою долю із літературою. Блискучі здібності полеміста, колосальна ерудиція, талант мислителя і митця дали можливість Ц. стати однією із центральних постатей суспільного життя Грузії. Виступаючи як художник-новатор, він намагався вийти за межі традиційних шаблонних рішень, знайти нові, витонченіші художні засоби для відтворення дійсності. Призначення передової літератури та філософії поет вбачав у захисті інтересів народу. Цим проблемам Ц. присвятив свої статті *"Як зблизитися з народом?"* (1876), *"Гіркі наші справи"* (1878), поезії *"Прозріння"* (1878), *"Новий шлях"* (1880) та ін. З 1881 р. Ц. входив у склад комісії, якій доручено було редагувати текст поеми Ш. Руставелі "Витязь у тигровій шкурі", а з 1897 р. — був одним із засновників спеціального органу "Акакіс твіурі кребулі", що поставив за мету збирання і публікацію творів грузинського фольклору. Разом із І. Чавчавадзе Ц. став одним із фундаторів нової грузинської літературної мови. Він брав також активну участь у створенні грузинського професійного театру, був актором, режисером, драматургом і перекладачем, автором багатьох рецензій та статей про театр, постійним членом правління Драматичної спілки Грузії, а також одним із організаторів та активних членів "Товариства з поширення грамотності серед грузинів". З 1907 р. Ц. видавав гумористичний журнал "Хумара", в якому критикував суспільні вади, за що на деякий час поета було навіть ув'язнено, але під тиском громадськості невдовзі звільнено. Наступного року відбулося урочисте святкування 50-ліття літературної діяльності Ц. Ювілейні вечори були організовані у Тбілісі, Кутаїсі, Петербурзі, Москві, Баку. Наприкінці 1912 і на початку 1913 рр. Ц. відвідав Петербург і Москву, а в 1914 р. брав участь у вечері пам'яті Т. Шевченка у Тбілісі. Помер письменник в с. Схвіторі, похований у Мтацміндському пантеоні письменників і громадських діячів Грузії. На його могильному камені викарбувано скромний надпис: "Акакій".

Ц., якого критики називали "грузинським соловейком", увійшов в історію рідної культури як неперевершений лірик, прозаїк, драматург, публіцист, один із творців нової літературної грузинської мови. Його вірші були популярними, багато з них стали народними піснями. Для прикладу можна назвати відому далеко за межами Грузії *"Суліко"*:

Між могил ходив і шукав,
Де кохана спить... Не знайти!..
І заплакав я, запитав:
"Суліко моя, де ж це ти?"

На кущі троянд я уздрів
Квітку, повну чар красоти.
Я питав її, я молив:
"Суліко моя, це не ти?"...

(Пер. М. Бажана)

Свою поетичну творчість Ц. розпочав із перекладу у 1858 р. грузинською вірша М. Лермонтова "Гілка Палестини". Поетичним дебютом самого Ц. став вірш *"Таємне послання"* (1860), в якому оспівував кохання як силу, що уособлює радість, щастя, творче піднесення людини. Впродовж наступного десятиліття Ц. створив цілий ряд яскравих зразків лірики, найдовершенішими з-поміж якої є *"Молитва деяких"*, *"Імеретинська колискова"*, *"Цицинатела"*, *"Світлячок"*, *"Моя голівонька"*, *"Чонгурі"*, *"Інше кохання"*, *"Мухамбазі"*.

Характер раннього періоду творчості Ц. був зумовлений історичною обстановкою, що склалася в Росії у 60-х рр. XIX ст. Тогочасна дійсність, класова і національно-визвольна боротьба в країні визначили напрям і зміст його літературної і громадської діяльності. Патріотичними та гуманістичними ідеями були пройняті його вірші студентських років *"Марні пошуки"* (1860), *"Трудова пісня"* (1861), *"Сповідь селянина"*, *"Пісня женців"* (1863) та ін., у яких молодий автор виступав гнівним обвинувачувачем несправедливого соціального укладу, викривав потворні явища сучасності, намагався якомога повніше показати людину праці. В період 80—90-х рр. Ц. написав вірші *"Трударям"*, *"Новий шлях"*, *"Кинджал"* (грузинська "Марсельєза), *"Пісня пісень"*, *"До портрета Руставелі"*, *"Весна"*, *"Пам'яті Гоголя"*, *"Поет"*, *"Сивина"*, *"Нейтральна позиція"*, *"Одинадцяте вересня"* та ін. Провідні мотиви лірики того часу, як і раніше, — відгуки на актуальні проблеми політичного, соціального, культурно-літературного життя грузинського народу. Одна з вершин поетичної творчості Ц. того періоду — вірш *"Світанок"*, пафос якого полягає у прагненні пробудити в сучасниках героїчний дух боротьби за свободу, віру у власні сили і світле майбутнє вітчизни.

Змальовуючи свою батьківщину, Ц. досить часто послугувався алегоричними образами (*"На підйомі"*, 1875; *"Хвора"*, 1880; *"Аміран"*, 1883; *"Коханій"*, 1892; *"Суліко"*, 1895). Грузія постає у його творах то прикутим Аміраном-Прометеєм, то полоненою коханою, врятувати яку може лише шляхетний і хоробрий лицар. У перші роки XX ст. Ц. написав поезії *"Ліра"*, *"Звернення бідного до багатого"*. "Його поезія видається безпосереднім вираженням чарівної грузинської мови й органічною властивістю її музичної природи. Ліричний світ, створений чарами майстра, так глибоко і безпосередньо увійшов в духовне життя народу, що складається враження, ніби ці вірші існували в Грузії ще до народження їхнього автора, ніби поезія Акакія Церетелі упродовж усієї історії супроводжувала важке життя грузина і народ завжди виконував пісні на його слова", — характеризував лірику Ц. С. Чіковані.

У 1880–1890-х рр., окрім довершених зразків ліричної поезії, Ц. створив цілий ряд поем, драматичних та прозових творів, більша частина яких присвячена героїчному минулому Грузії. У поемі *"Торніке Еріставі"* (1884) відображені події кінця X ст. Головний герой — князь Торніке Еріставі, головнокомандувач грузинськими військами. Відчуваючи наближення старості, він йде в ченці, але у важку для батьківщини годину знову взявся за зброю і очолив військо, яке прийшло на допомогу Візантії у її боротьбі проти ворогів. У драматичній поемі *"Тамар Цбієрі"* (1885) відтворено події грузинської історії XVII ст., доля поета-патріота Гочі, котрий сміливо виступає проти імеретинських правителів. Таким самим змальований і головний герой драматичної поеми *"Патара Кахі"* (1890), 17-літній царевич — майбутній цар Іраклій II, якого народ з любов'ю називав Патара Кахі. Він підняв народ на боротьбу з турецькими завойовниками і переміг їх. В образі царя втілені кращі риси народу. У поемі *"Натела"* (1897) Ц. оспівав боротьбу грузин проти монгольських завойовників у середині XIII ст., у центрі її зображення — образи народного героя, мегрельського князя Цотне Дадіані і жінки-красуні Натели. У поемі *"Наставник"* (1898) Ц. порушує проблеми виховання молодого покоління у кращих традиціях предків.

До історії рідної країни Ц. звернувся й у своїй відомій повісті *"Баші-Ачук"* (1896), що відображає боротьбу грузин, які в 1659 р. підняли повстання проти іранського царя Шах-Аббаса. У 1909 р. Ц. написав автобіографічну повість *"Пережите"*. Вона стала своєрідним літописом культурного та політичного розвитку Грузії 2-ої пол. XIX ст.

Ц. неодноразово бував в Україні, залишив спогади про Т. Шевченка. Перші переклади, зроблені П. Грабовським і С. Палієм, українською мовою з'явилися ще в XIX ст. Згодом його перекладали М. Бажан, В. Сосюра, А. Малишко, З. Гончарук, Г. Коваленко та ін.

Тв.: Укр. пер. — Вибр. твори. — К., 1940, 1953; [Вірші] // Л.-ра народів СРСР: Хрестоматія. — К., 1989;

Вибр. твори: Поеми, проза. — К., 1990; [Вірші] // Бажан М. Вибр. твори: У 2 т. — К., 2004. — Т. 2. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1940; Пережитое. Баши-Ачук // Груз. проза: В 3 т. — Москва, 1955. — Т. 2; Стихотворения и поэмы. — Москва–Ленинград, 1963; Лирика. — Москва, 1965.

Літ.: Абзианидзе Г. Акакий Церетели: Жизнь и творчество. — Тбилиси, 1959; Асатиани Л. Жизнь А. Церетели. — Тбилиси, 1971; Гольцев В. Акакий Церетели и его творчество // Гольцев В. Из трех книг. — Тбилиси, 1970; Джибладзе Г. Акакий Церетели: Эстет. идеалы Акакия Церетели // Джибладзе Г. Романтики и реалисты в груз. л.-ре XIX века. — Тбилиси, 1963; Маргвелашвили Г. Акакий Церетели. — Тбилиси, 1960; Чиковани С. Акакий Церетели //Чиковани С. Мысли. Впечатления. Воспоминания. — Москва, 1968.

В. Назарець

Ч



ЧАВЧАВАДЗЕ, Ілля Григорович (27.10.1837, Кварелі в Кахетії — 30.08.1907, с. Цицимурі) — грузинський письменник.

Народився в аристократичній родині. Його батько, Григорій Ч., належав до відомого у Грузії князівського роду, був офіцером Нижегородського драгунського полку, брав участь у російсько-турецькій війні 1828–1829 рр. Мати поета, Марія Бебурішвілі, була вихована в інтелігентній дворянській сім'ї, добре знала грузинську літературу, любов до якої передала своїм дітям.

До десяти років Ч., як це було заведено, жив у селі і навчався в домашній школі сільського священика разом із селянськими дітьми. У 1847 р. Ч. вступив у приватний пансіон у Тифлісі, а з 1849 р. продовжив навчання у Тифліській першій гімназії, після закінчення якої у 1857 р. став студентом юридичного факультету Петербурзького університету. Чотири роки, проведені у місті на Неві, поет пізніше назвав фундаментом свого життя. Вони відіграли вирішальну роль у формуванні національно-патріотичних поглядів Ч., окреслили коло його світоглядних інтересів і літературних смаків.

Виключений у 1861 р. з університету за участь у революційних виступах російського студентства, Ч. повернувся у Грузію, де невдовзі очолив групу молодих письменників та громадських діячів, яких називали "Пірвелі дасі" ("Перша група"), або "Терґдалеулі" ("Ті, що пили з Терека" — тобто їздили у Росію). Відома стаття Ч. *"Декілька слів про переклад князем Ревазом Шалвовичем Еріставі "Божевільної" Козлова"* (1862) поклала початок полеміці між представниками цього руху ("дітьми", як їх ще називали) та старшим поколінням грузинських письменників — "батьками". Вважаючи літературу однією із форм пізнання дійсності, Ч. протиставляв у своїй статті застарілій на той час сентименталістській і романтичній поетиці принципи реалістичної естетики. У цій та інших своїх статтях Ч. доводив, що молоде покоління грузинських письменників прагне, успадковуючи і продовжуючи кращі традиції національної культури, збагатити рідну літературу кращими досягненнями сучасної російської та західноєвропейської художньої думки. За ініціативи Ч. на початку 60-х рр. у Грузії було створено кілька часописів, що стали літературною та політичною трибуною нового письменницького покоління: "Сакартвелос моамбе", "Іверія", "Кребулі, "Дроеба" та ін.

З 1864 р. Ч. поєднував літературну діяльність із службою у різних державних та громадських установах. Спочатку він був призначений чиновником з особливих доручень при кутаїському губернаторі, потім (у зв'язку з реформою 1861 р.) членом комісії з урегулювання відносин між дворянством і селянами, пізніше — мировим посередником та суддею в м. Душет.

З 1873 р. Ч. перебував у Тбілісі, де був обраний головою правління Грузинського земельного банку, що відіграв значну роль у розвитку економіки, освіти та культури Грузії. Водночас Ч. очолював "Товариство з поширення освіти серед грузинів". У своїх статтях, які періодично з'являлися на сторінках грузинських часописів, Ч. обстоює права грузинської мови, національної літератури та школи, виступає проти колонізаторської політики російського царизму у Грузії. Велика кількість його статей присвячена проблемам літератури, мистецтва, народної освіти, педагогіки, міжнародної політики, соціально-економічного розвитку та національної культури (*"Лист про грузинську літературу"*, *"Акакій Церетелі і "Витязь у тигровій шкурі"*, *"Нація й історія"*, *"Європа у 1896 році"*, *"Перед загрозою війни"*, *"Ось і історія"*, *"Зойк каміння"*, *"Внутрішні огляди"*, *"Основи педагогіки"*, *"XIX століття"* й ін). Крім того, Ч. проводив велику роботу зі збирання і систематизації пам'яток матеріальної культури, створення національного музею, наукової розробки проблем грузинської історіографії, публікації творів рідного фольклору. У 1906–1907 рр. Ч. обрали членом Державної ради, у зв'язку з чим деякий час він жив у Петербурзі. Свою діяльність у цій установі Ч. оцінював так: "...у Раді я буду захисником інтересів Грузії, грузинського народу. Я буду спрямовувати свої сили і на вирішення загальнополітичних питань". Як член Ради, Ч. активно підтримував інтереси численних націй та народностей, що входили до складу імперії, боровся за прийняття закону про скасування у Росії смертної кари. Активна громадська позиція та безкомпромісне ставлення до агресивних виявів російської колонізаторської політики спричинили ідеологічне цькування та переслідування поета царським урядом. У 1897 р. влада заборонила урочини, що планувалися у Грузії з нагоди 40-річчя літературно-громадської діяльності Ч. За поетом було встановлено таємний нагляд, значна частина його творів була вилучена цензурою. У 1907 р. Ч. був убитий найманцями царської "охранки" неподалік від Тбілісі.

Віршувати Ч. почав ще у дитячому віці. Початок його літературної діяльності припадає на роки навчання у Петербурзькому університеті. В студентські роки були створені такі яскраві зразки лірики, як *"Грузинці-матері"*, *"Пісня грузинських студентів"*, *"Муша"*, *"Поет"*, *"Нехай*

помру я, смерті не боюсь..." та ін.). Саме тоді він створив перші варіанти кількох пізніших поем, прозові твори, переклав грузинською твори О. Пушкіна, М. Лермонтова, Й. В. Гете, Й. К. Ф. Шиллера, Г. Гайне, Дж. Н. Ґ. Байрона, В. Скотта, А. Шеньє та ін. Лірика Ч. пронизана палкою любов'ю до батьківщини, до народу, у служінні якому він вбачав головне покликання письменника. У своїх "програмних" віршах Ч. порівнює поета зі смолоскипом, що освітлює народові шлях у темряві *("Поет")*, закликає "дивитися... у майбуття", "виковувати долю грузинського народу", керуючись ідеалами свободи, рівноправності, братерства *("Грузинці-матері")*. Ч. значно розширив тематичні обрії грузинської лірики, привнісши мотиви патріотичного, громадянського звучання *("Страждав і я...", "Пісня грузинських студентів", "Колискова", "Мила батьківщина")*. У значній кількості його ліричних творів змальовані картини рідної природи, які також поєднані із соціальними та патріотичними мотивами *("Горам Кварелі", "На чужині", "На березі Кури", "До Алазані")*. У сатиричних віршах Ч. (*"Як було, або Історія Грузії XIX століття", "Відповідь на відповідь"* та ін.) піддається критиці аполітичність, лицемірність та бездіяльність байдужої до проблем батьківщини частини грузинського дворянства.

В поемах, які належать до кращих зразків грузинської епічної поезії XIX ст., Ч. поряд із художнім втіленням картин сучасної йому дійсності звертався до історичного минулого своєї батьківщини, змальовував його героїчні сторінки з тим, щоби пробудити у сучасників почуття національної гордості, ініціювати їх до боротьби за свободу. В поемі *"Видіння"* (1859—1872) поет порівнює історію Грузії з її сумною сучасністю, критикує кріпосницький лад, соціальну несправедливість, беззахисність пригнобленого грузинського народу. Поема *"Кілька картин, або Випадок із життя розбійника"* (1860) присвячена змалюванню стихійного спротиву селянства проти гнобителів. На основі народної легенди Ч. створив філософську поему *"Пустельник"*, герой якої — людина релігійних переконань, яка бачить в земному житті "царство зла" і тікає від нього, аби морально "очиститись". Пасивності пустельника Ч. протиставляє активну громадську позицію, переконаність у тому, що людина повинна жити і боротись. Ця поема ще за життя Ч. була перекладена англійською та французькою мовами. В історичній поемі *"Димитрій Самопожертвувач"* (1878) відтворена трагічна доля грузинського царя Димитрія, який у 1289 р., майже напевне знаючи, що загине, вирушає до монголів з метою зупинити остаточне пограбування своєї батьківщини. У драматичній поемі *"Мати і син"* (1860—1971) головна героїня у критичний для країни час відправляє на її захист свого єдиного сина, бідкаючись, що тільки одного героя виховала для батьківщини.

Ч. вважається засновником грузинської реалістичної художньої прози. Свої суспільно-громадські погляди він висловив у *"Записках мандрівника"* (1861), у яких змальована подорож Ч. із Владикавказа до Тбілісі після чотирирічного перебування у Росії. У сатиричній повісті *"А чи людина він?!"* (1859—1863) Ч. змальовує в різких критичних тонах портрети князя Луарсаба Таткарідзе та його "нерозлучної дружини княгині Дареджап", котрі уособлюють духовно відсталу, деградуючу частину грузинського дворянства. Критичним пафосом, спрямованим проти кріпосницьких порядків у Грузії, пронизані й повісті Ч. *"Розповідь жебрака"* (1859—1862) та *"Отарова вдова"* (1887).

Твори Ч. заклали основи нової грузинської літератури. Їх перекладено багатьма мовами світу. Українською мовою твори Ч. перекладали П. Грабовський, О. Гончар, Д. Павличко, І. Драч, О. Новицький, П. Осадчук, Л. Горлач, О. Синиченко, Г. Халимоненко, О. Мушкудіані й ін.

Тв.: *Укр. пер.* — Вибр. твори. — К., 1987; [Вірші] // Л.-ра народів СРСР. — К., 1989. *Рос. пер.* — Стихотворения и поэмы. — Ленинград, 1979.

Літ.: Андроников И. Четыре года из жизни Ильи Чавчавадзе: [О творчестве 1857—1861 гг.] // Андроников И. Я хочу рассказать вам... — Москва, 1971; Барамидзе А. и др. История груз. л.-ры. Краткий очерк. — Тбилиси, 1958; Гольцев В. Основоположник новой груз. л.-ры: Илья Чавчавадзе // Гольцев В. Из трех книг. — Тбилиси, 1970; Джибладзе Г. Илья Чавчавадзе: Жизнь. Поэзия. — Тбилиси, 1984; Жгенти Б. Илья Чавчавадзе: Жизнь и творчество. — Тбилиси, 1957; Зандукели М. Очерки по истории груз. л.-ры 19 в. — Тбилиси, 1955.

Є. Васильєв



ЧАПЕК, Карел (Čapek, Karel — 9.01.1890, Мале-Сватоневіце — 25.12.1938, Прага) — чеський письменник.

Народився в родині сільського лікаря, зростав у атмосфері високої культури; літературній діяльності присвятили себе і його старший брат Йозеф, і старша сестра Гелена. Дитинство Ч. минуло у м. Упіце, серед порослих лісом невисоких гір Крконошів. Майбутній письменник відвідував школу в Градці Краловому, Брно, потім у Празі, куди його батьки перебралися у 1907 р. Навчався на філософському (філологічному) факультеті Празького університету, а також у Німеччині та Франції.

З 1904 р. публікувався у періодиці. Отримавши звання бакалавра, протягом деякого часу був бібліотекарем, гувернером. У 1917 р. став журналістом, до 1921 р. працював у "Національній газеті" ("Narodní Listy"), а потім — до самої смерті — у "Народних новинах" ("Ludové noviny").

У 20-х рр. Ч. як представник демократичного центру вважався офіційним письменником щойно створеної Чехословацької республіки. Його політичне реноме сформувалося передусім завдяки його близькості до президента Т. Г. Масарика, яким Ч. захоплювався. У 30-х рр. Ч. очолив демократичну антифашистську опозицію, накликавши на себе вогонь реакційної критики, що досягла апогею під час мюнхенських подій 1938 р. Помер письменник на Різдво 1938 р. від пневмонії. Його смерть набула символічного значення: одночасно з утратою незалежності Чехія втратила письменника, який уособлював цю незалежність.

Загалом, Ч. писав лише прозу. Поезія цікавила його менше: 1946 р. у збірці *"Схвильовані танці"* побачили світ кілька його юнацьких віршів, окремі римовані фрагменти є також у п'єсі *"Грабіжник"*. Крім того, у 1919 р. Ч. видав свої переклади Г. Аполлінера, а 1920 р. побачила світ укладена ним антологія "Нова французька поезія" з передмовою В. Незвала.

Ч. шукав свій шлях у літературі упродовж кількох років; йому вельми допомогла творча співпраця з братом. Перші оповідання братів Ч. позначені неокласицистськими тенденціями (у той час так називали лаконічний до афористичності стиль з мінімумом декоративних елементів). Оповідання публікувалися у періодиці і згодом були об'єднані у збірку *"Сад Краконоша"* ("Krakonošová zahrada", 1918). Ці твори значною мірою постали на ґрунті легенд і чеського фольклору. Проте вже навіть у цих оповіданнях домінує відчуття беззахисності людини у складному світі, на яку сама людина не має права нарікати. На два роки раніше, у 1916 р., побачила світ створена дещо пізніше збірка *"Осяйні глибини та інша проза"* ("Zářivé hlubiny a jiná pryza"), до якої увійшли експериментальні (у певному сенсі) твори.

У 1917 р. Ч. видав свою першу самостійну збірку *"Розп'яття"* ("Boží muka"), пронизану песимістичним переконанням у непізнаваності істини. Людина у ранній творчості Ч. сприймає своє існування як непотрібне і позбавлене мети. Найвідоміше оповідання із цієї книги — *"Сліди"* ("Šlepej"): засніжене поле, у якому, не дійшовши кількох метрів до дороги, уривається вервечка слідів. Звідки вона? Що це: диво чи якась містифікація? Ч. не подає відповіді, позаяк, на його думку, істина недосяжна. Песимізм домінує і в наступній збірці Ч. — *"Болісні оповідання"* ("Trapné povídky", 1921).

З початку 20-х рр. Ч. почав писати для театру. Комедія *"Грабіжник"* ("Loupežník", 1920) позірно перегукується із популярним тоді віталізмом, але радше викриває його, аніж утверджує: батько намагається вберегти доньку від кохання, та от з'являється юнак (грабіжник), і донька втрачає спокій. Але невдовзі у перебіг подій втручається сестра дівчини, яка колись, закохавшись, втекла з батьківського дому, а тепер повертається зі зламаними крилами. Кохання і молодість безсилі перед життям. Після успішної прем'єри *"Грабіжника"* Ч. познайомився з юною акторкою-початківцем Ольгою Шайнпфлюґовою. Проте їхнє весілля відбулося лише через 14 років.

Наступною була п'єса *"Р.У.Р."* ("R.U.R.", "Roussum's Universal Robots"), її прем'єра відбулася у 1921 р. У п'єсі відобразилося ставлення Ч. до науки та прогресу, у якому поєднувалися інтерес і занепокоєння долею світу, де винаходи здобувають необмежену владу над людиною, а технічна цивілізація призводить до загибелі культури. У ставленні Ч. до цивілізації помітний вплив експресіонізму. Сюжетом п'єси є створення штучної людини — рóбота (це слово є неологізмом Ч.). Рóботи, яких у величезній кількості виготовляють на фабриці Россума, витісняють людину в усіх галузях виробництва, а потім використовуються і як солдати. Врешті, роботи повстають і знищують людство. Проте фінал п'єси має оптимістичне забарвлення: двоє роботів — юнак і дівчина, на відміну від інших штучних людей, виявилися здатними на глибокі почуття, і їхнє кохання має врятувати життя на Землі.

Взагалі, утопія — найхарактерніший для Ч. жанр. У цьому жанрі створені п'єса *"Еліксир Макропулоса"* ("Věc Makropulos", 1922), романи *"Фабрика абсолюту"* ("Továrna na absolutno", 1922), *"Кракатит"* ("Krakatit", 1924), знаменитий роман-памфлет *"Війна із саламандрами"* ("Válka s mloky", 1936).

Головна героїня п'єси *"Еліксир Макропулоса"* — славетна співачка Емілія Марті, батько якої, лейб-медик Рудольфа II, випробував на ній еліксир, який продовжує молодість на 300 років. Однак таке довге життя виявляється нестерпним для Емілії, вона вирішує більше не вживати еліксиру. Мораль п'єси відповідає духові відомої чеської казки: добре, що на світі є смерть.

Подія, з якої розпочинається роман *"Фабрика абсолюту"*, — винайдення особливого "карбюратора", який, розщеплюючи атоми вуглецю, вивільняє таким чином "абсолют", тобто "божественну" енергію. Перевиробництво "карбюраторів" призводить до економічного хаосу, який, у свою чергу, стає підґрунтям світової війни. Від загибелі цивілізацію рятує артилерій-

ський поручник, який знищує "карбюратори". Роман подає події у гумористичному плані, висміюючи монополії, релігію та церкву, "велику" політику, колоніалізм.

Роман *"Кракатит"* свого часу здобув величезну славу, а його популярність можна порівняти з популярністю п'єси *"Р. У. Р."*. Дія роману обумовлена винайденням вибухової речовини, що здатна знищити увесь світ. Цей твір також має щасливий кінець: рецепт виробництва кракатиту знищений разом із його запасами. Винахідник Прокоп вирішує надалі займатися хай і менш глобальними, проте безпечнішими для людства справами.

Провідна думка всіх трьох творів — людина не повинна втручатися у природний плин життя, жодна спроба насильства над природою, намагання її змінити не приведуть до добра. Цю лінію продовжувала і п'єса *"Адам-творець"* ("Adam Stvořitel", 1927), написана спільно з Й. Чапеком. Винахідник знищує за допомогою створеної ним машини все людство, крім самого себе, і створює інший світ, ще гірший за колишній. У співавторстві з братом була створена п'єса *"З життя комах"* ("Ze života hmyzu", 1921), сюжетом якої є посмертні візії волоцюги, перед очима якого постають сатирично забарвлені алегоричні постаті — даремність кохання (метелики), мрії про багатство (хрущі), мрії про владу (мурахи), швидкоплинність життя. Ідея п'єси: людина щаслива, якщо не відає про марноту свого існування.

Окрім романів, оповідань і драм, Ч. також писав подорожні нотатки. У 20-х рр. побачили світ його *"Італійські листи"* ("Italské listy", 1923) й *"Англійські листи"* ("Anglické listy", 1924). На відміну від усталеної чеської традиції цього жанру, у центрі нотаток Ч. — не дидактичний мотив, а подорожні спостереження і враження, часто оригінальні і завжди дотепні. Запорукою популярності *"Листів"* стала і легка, невимушена манера письма Ч., вироблена роками журналістської практики.

Яскравістю та свіжістю вражень позначені і журнальні статті Ч., об'єднані 1924 р. в книзі під назвою *"Про відомі речі"* ("O nejbližších věcech"), де письменник замислюється над найбуденнішими предметами, які навіть навряд чи й зауважуєш у поточному житті (коробка сірників, вогонь, сніг), над їх філософською значущістю. У сатиричному плані написана книга *"Критика слів"* ("Kritika slov", 1920), яка присвячена непомітності і буденності шаблонних слів.

Літературний успіх Ч. ґрунтувався не лише на його філософії й осмисленні світу, які були суголосними багатьом людям середнього класу (і передусім інтелігенції), а й на видатній майстерності оповідача. Політичні погляди Ч. позначилися на його мові і виявилися у прагненні віднайти якомога демократичніші виражальні засоби. Його твори легко читаються, не втомлюють, зберігають щиру тональність, зорієнтованість на читача. Ч. володіє рідкісним чуттям матеріального світу і конкретного образу, уникає пишномовної риторики і хитромудрого жонглювання метафорами. Його творам непритаманна раптова зміна тону, як, зрештою, й одноманітність: авторська мова постійно чергується з діалогами і напівпрямою мовою. Ч. — визнаний майстер діалогу, що, окрім усього іншого, забезпечило його творам сценічний успіх. У репліках його персонажів поєднуються стрункість і витонченість літературної мови з жвавістю і влучністю празької говірки, причому мова кожного героя має свої неповторні особливості.

На початку 30-х рр. у літературі Чехословаччини сформувався потужний антифашистський табір, до якого приєдналися всі письменники-гуманісти. Найпомітнішою постаттю серед них був Ч. За роки економічної кризи погляди письменника зазнали істотних змін: його песимізм зблід, Ч. подолав і деяку утопічність у сприйнятті світу.

Свідченням цих змін стали дві його нові книжки — *"Оповідання з однієї кишені"* і *"Оповідання з другої кишені"* ("Povídky z jedné Kapsy", "Povídky z druhe Kapsy", 1929), до яких увійшли "кримінальні" історії, створені явно за взірцем новел Дж. К. Честертона. Це не "дешевий" детектив і взагалі не зовсім детектив у звичному сенсі, адже у цих оповіданнях Ч. розкриття злочину відіграє другорядну роль, головне для автора — зазирнути в душу дрібного злочинця і в душу пересічного охоронця закону. Загадка не залишається без розгадки (напр., оп. *"Сліди"*), вона має цілком раціональне пояснення. Метафізична таємниця змінюється буденною таємницею.

У 1933—1934 рр. Ч. створив своєрідну трилогію, щоправда, романи *"Гордубал"* ("Hordubal"), *"Метеор"* ("Povětroň") і *"Звичайне життя"* ("Obyčejný život"), які увійшли до неї, об'єднані не спільними героями і не місцем дії, а лише єдиним кутом зору. Знову порушуючи питання про означення істини, Ч. доходить висновку про плюралістичність людської душі, неоднозначність внутрішнього світу. Для письменника це означало можливість взаєморозуміння.

Герой першого роману, Гордубал, повертається з Америки, куди він їздив на заробітки. Його дружина побудувала за надіслані гроші будинок, у якому зраджує чоловікові з наймитом. Доки Гордубал переживає зраду, дружина з коханцем убивають його. У процесі розслідування злочину розкривається складність розуміння людських вчинків. Роман *"Метеор"* — це, по суті, три різні оповідання про одну й ту ж

людину. Невідомий чоловік стає жертвою авіакатастрофи і помирає у лікарні. Черниця, ясновидець і поет, кожен по-своєму, реконструюють історію його життя. *"Звичайне життя"* — розповідь про чиновника, який на схилі віку починає писати автобіографію і несподівано відкриває у собі двох різних людей — кар'єриста і поета, прагматичного педанта і романтика.

Виразного антифашистського спрямування творчість Ч. набула у 1936 р., коли вийшов з друку його роман *"Війна із саламандрами"*, роман-утопія і водночас роман-попередження. Ч. показує, як спочатку безневинні саламандри стають страшною тупою силою, що смертельно загрожує людству, культурі, цивілізації. У романі Ч. широко застосовує сатиру і пародію. У пошуках сили, здатної протистояти руйнуванню, Ч. звертається до незвичного для нього соціального середовища, змальовуючи у романі *"Перша рятувальна"* ("První parta", 1937) образи шахтарів, які виявили неабияку мужність і людяність, рятуючи похованих під завалами людей.

Вершиною політичної творчості Ч. стали його п'єси *"Біла недуга"* ("Bílá nemoc", 1937) і *"Мати"* ("Matka", 1938). Головним конфліктом першої з них стало протистояння профашистського диктатора, котрий марить про світове панування, і скромного лікаря Ґалена, який винайшов ліки від смертельної білої недуги на кшталт чуми, що винищує населення країни. Лікар готовий вилікувати хворого диктатора, якщо той відмовиться від своїх мілітаристських планів. Але владоможець погодився з вимогами Галена надто пізно: лікаря затоптав натовп бойовиків за те, що він відмовився кричати "Слава війні!". Своєю п'єсою Ч. намагається сказати, що кожен може і повинен навіть сам-один протиставити себе диктатурі, демагогії, екзальтованому натовпу. Суворим попередженням про небезпеку перемоги антигуманних настроїв лунає буденно, без ореолу мучеництва смерть лікаря Ґалена.

Зовсім інший, піднесений фінал має п'єса *"Мати"*. Жінка, котра втратила чоловіка і чотирьох синів, пильнує останнього, наймолодшого, який теж рветься до бою. Але, дізнавшись про те, що ворожий пілот розстріляв з літака маленьких дітей, вона сама дає гвинтівку синові до рук. Сюжет міг би видатися нецікавим, якби не тон п'єси, що поєднує патетику і поезію, у якій органічно переплітаються принцип єдності місця і монологи загиблих синів.

Свій останній роман *"Життя та творчість композитора Фолтина"* ("Život a dílo skladatele Foltýna") Ч. завершити не встиг. У центрі твору — проблема сумління митця, про якого, як і у романі *"Метеор"*, розповідають інші. При цьому досягається протилежний ефект: цей характер, характер самозакоханого дилетанта, — цілком однозначний.

У 30-х рр. Ч. продовжував публікувати свої подорожні нотатки (*"Подорож до Іспанії"* — "Výlet do Španěl", *"Голландські образки"* — "Obrázky z Holandska", *"Мандрівка на Північ"* — "Cesta na sever"); як і раніше, цікавився "буденним" (*"Рік садівника"* — "Zahradníkov rok", *"Мав я кішку та пса"* — "Měl jsem psa a kočku"), видав збірку оповідань фейлетонного характеру про сучасні йому окремі види масової культури — *"Як це робиться"* ("Jak se co dělá").

У середині листопада 1938 р. Ч. захворів на грип, а згодом лікарі виявили запалення нирок і легень. Помер письменник 25 грудня 1938 р.

Українською мовою твори Ч. перекладали Ю. Лісняк, С. Сакидон, В. Струтинський, Д. Андрухів, В. Шевчук, К. Забарило та ін. На сценах українських театрів ставилися його п'єси *"Мати"*, *"З життя комах"*.

Тв.: Укр. пер. — Вибр. твори. — Ужгород, 1951; Новели. — К., 1954; Абсолютний дух. — К., 1959; Оповідання з обох кишень. — К., 1970; Війна з саламандрами. Мати. Оповідання. — К., 1978; Війна з саламандрами: В 2 т. — К., — 1987; Голка. Колекція марок // Всесвіт. — 1959. — № 1; Бесіди з Т. Масариком. — Львів, 2001. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1974—1977; Как это делается. Год садовода. — Москва, 1967; Гордубал. Пьесы. — Москва, 1986.

Літ.: Бернштейн И. Карел Чапек. — Москва, 1969; Волков А.Р. Драматургія Карела Чапека. — Львів, 1972; Зарицький О. Карел Чапек. Життя і творчість. — К., 1990; Карел Чапек в восп. совр. — Москва, 1983; Москва, 1990; Ковтун Е.Н. Карел Чапек и социальная фантастика XX ст. — Москва, 1998; Малевич О. М. Карел Чапек. — Москва, 1989; Назарець В. "Хто небезпечніший за роботів і саламандр?" // Зар. л.-ра. — 1997. — № 11; Никольський С. В. Роман К. Чапека "Война с саламандрами". Структура и жанр. — Москва, 1968; Никольский С.В. Карел Чапек. — Москва, 1990; Токсина И.В. Карел Чапек: Биобибл. указ. — Москва, 1959; Шевчук В. Карел Чапек. — К., 1958.

Т. Козак



ЧЕ́СТЕРТОН, Ґілберт Кійт (Chesterton, Gilbert Keith — 29.05.1874, Лондон —14.06. 1936, Беконсфілд) — англійський письменник.

Ч. народився у родині комерсанта. У 1891 р. закінчив привілейовану школу Сент-Полз-скул, а наступного року вступив у художнє училище Слейда при Лондонському університетському коледжі. В університеті слухав курс лекцій з англійської літератури. Оформлював та ілюстрував книги, а пізніше, виявивши неабиякі здібності до журналістики, був рецензентом та оглядачем журналу "Букмен" і газети "Дейлі

ньюс" (1901–1913); з 1905 до 1930 рр. постійно публікувався в "Ілюстрайтед Лондон ньюс", де його статті були надзвичайно популярними.

Ще у 1901 р. Ч. одружився з донькою професора Блогга — Френсіс, з якою у 1909 р. переїхав у містечко Беконсфілд, поблизу Лондона, де прожив до кінця життя.

Світогляд Ч. був відверто полемічним, часто — дидактично спрямованим; висловлювані ним думки часто мали ексцентричну і парадоксальну форму. В основу своїх творів Ч. зазвичай кладе оптимістичне уявлення про дійсність, своєрідну "містику оптимізму", за висловом одного із критиків. Спочатку Ч. належав до англіканської церкви, але у 1922 р. перейшов у католицтво і значну частину своїх праць присвятив пропаганді християнських цінностей. Літературний дебют письменника відбувся у 1900 р., коли він видав дві збірки віршів *"Дикий рицар"* ("The Wild Knight") і *"Сивобороді розважаються"* ("Greybeards at Play"), які, проте, не принесли йому помітного визнання. Значно більший успіх мали есе Ч., які майже щоденно з'являлися в англійській періодиці, а потім разом з іншими есе були видані письменником окремими збірками *"Захисник"* (1901), *"Дванадцять типів"* (1912), *"Єретики"* (1905), *"При всьому при тому"* (1908) та ін., як і збірка теологічних праць *"Ортодоксія"* ("Orthodoxy", 1908).

Думки та погляди, висловлені Ч. у публіцистиці та есеїстиці, знаходять своє органічне продовження і в романах, які починають з'являтися з початку 900-х рр. У романі-утопії *"Наполеон із Ноттінґ-хілла"* ("The Napoleon of Notting Hill", 1904) у гумористичному дусі письменник розповідає про фантастичну реставрацію середньовічних звичаїв і феодальних міжусобиць в Лондоні XXI ст. У романі виражені наскрізні для творчості Ч. політичні антипатії: скепсис щодо буржуазно-демократичних цінностей, недовіра до поступального характеру людського прогресу, уявлення про народ як сірий натовп, керований винятковими особистостями. У наступному романі Ч. *"Людина, котра була Четвергом"* ("The Man Who was Thursday. A Nightmare", 1908) у дусі буфонади і чорного гумору описується історія добропорядного міщанина Ґабріеля Сайма, котрий за дорученням поліції став членом таємної організації анархістів. Зрештою, він переконується, що й усі інші члени підпільної організації, котрі приховуються під псевдонімами різних днів тижня, також є подвійними агентами, а керівник організації не хто інший, як шеф поліції. Усі високі політичні ідеали "борців за свободу" виявляються блефом, а ідея, висловлена у романі, спростовує популярні на початку XX ст. бунтарські настрої, поширювані представниками лівої ідеології. Роман *"Людина, котра була Четвергом"* вважається одним з найкращих творів Ч. і отримав схвальні відгуки з боку багатьох європейських письменників та критиків; згодом роман порівнювали із прозою Ф. Кафки.

У романі *"Жива людина"* ("Manalive", 1912) найповніше виражена етична концепція честертонівського оптимізму як програми, що протиставляє здоровому глузду шаблонних уявлень про дійсність філософію "радості життя", його повноцінного і нестандартного сприйняття, вміння щоразу відкривати для себе щось нове і незвичайне. Таким і постає головний герой роману, ексцентрик і "войовничий оптиміст" Інносент Сміт, котрий сприймає життя з дитячою безпосередністю і радістю. У наступних романах *"Повітряний шинок"* ("The Flying Inn", 1914), *"Повернення Дон Кіхота"* ("The Return of Don Quixote", 1926) а також у збірці *"Мисливські оповідання"* ("Tales of the Long Bow", 1925) Ч. у різних фантастичних формах змальовує спроби реставрації середньовічних звичаїв та порядків, що до них вдаються новочасні "рицарі"-ідеалісти, добрі наміри яких зводяться нанівець підступними і меркантильними планами політиканів і підприємців, котрі протискуються у "реформатори".

Винятково важливою частиною загального літературного спадку Ч. є його детективні твори, які критики ставлять в один ряд з творами визнаних класиків детективного жанру Е. По, А. Конан Дойля, А. Крісті, Ж. Сіменона. Перше детективне оповідання Ч. *"Сапфіровий хрест"* було написане у 1909 р. і вже в ньому вперше з'явився знаменитий честертонівський детектив-аматор, непомітний і скромний священик, патер Браун, котрий, окрім розслідування обставин самого злочину, піклується про порятунок душі злочинця. Прототипом цього популярного літературного героя стала реальна постать йоркширського католицького священика Джона О'Коннора. З 1911 до 1935 р. з'явилося п'ять збірок детективних оповідань "браунівського циклу": *"Простодушність патера Брауна"* ("The Innocence of Father Brown", 1911), *"Мудрість патера Брауна"* ("The Wisdom of Father Brown", 1914), *"Сумнів патера Брауна"* ("The Incredulity of Father Brown", 1926), *"Таємниця патера Брауна"* ("The Secret of Father Brown", 1927), *"Скандальний випадок з патером Брауном"* (1935), усього близько 50 оповідань. Критик Р. Нокс так оцінив детективний "внесок" Честертона: "...оповідання про Брауна не можна просто віднести до детективів: це детективи, але й ще щось. Як завжди, Честертон так щільно набив валізу, що ремені не затягуються; у сандвічі занадто багато м'яса". Вважається, що образ Брауна,

маленького сільського священика у чорній сутані зі старомодною парасолькою у руках, не отримав помітного продовження в літературі. Проте, слід зазначити, що патер Браун є достатньо близьким героєві Ж. Сіменона комісару Меґре, який, як і його попередник-англієць, схожий не стільки на детектива, скільки на своєрідного посередника, котрий розв'язує життєві негаразди й облаштовує людські долі. На відміну від письменників, які акцентували увагу на розважальності змісту детективних творів, Ч. головний акцент робить на поглибленні психологізму, підведенню під розважальну основу більш або менш значної моральної та філософської проблематики. Крім "браунівського циклу", у Ч. є ще одна збірка детективних оповідань *"Чотири праведні злочинці"* (1930), у яких діють вже інші герої. З 1928 р. і до кінця життя письменник був президентом заснованого в Англії Детективного клубу.

З поетичного спадку Ч. особливо виділяються його романтичні поеми *"Лепанто"* (1911) і *"Балада про білого коня"* (1911), якою надзвичайно захоплювався В. Черчілль, а також баладно-пісенний цикл *"Вино, вода і пісня"* (1915). До кращих літературознавчих праць Ч. належать книги *"Роберт Бравнінг"* ("Robert Browning", 1903), *"Чарлз Діккенс"* ("Charles Dickens", 1906), *"Джордж Бернард Шоу"* ("George Bernard Shaw", 1909), *"Роберт Луїс Стівенсон"* ("Robert Louis Stevenson", 1927) і *"Чосер"* ("Chaucer", 1932). Найдовершенішими здобутками Ч. у царині теології є праці *"Св. Франциск Ассизький"* ("St. Francis of Assisi", 1923) і *"Св. Фома Аквінський"* ("St. Thomas Aquinas", 1933). Свої соціологічні погляди Ч. виклав у працях *"Що трапилось зі світом?"* ("What's Wrong with the World", 1910) і *"Контури здорового глузду"* ("The Outline of Sanity", 1926).

Тв.: Укр. пер. — Голубий хрест // Вітчизна. — 1993. — № 11–12; Страшні пригоди майора Брауна // Книга пригод. 2. — К., 1995. *Рос. пер.* — Рассказы. — Москва, 1958; Избр. произв.: В 3 т. — Москва, 1990; Собр. рассказов: В 4 т. — Москва, 1994; Парадоксы мистера Понда. — С.-Петербург, 1999; Наполеон Ноттингхилльский. — С.-Петербург, 2000; Конец премудрости. — Москва, 2001.

Літ.: Атарова К. Н. Автор и его герой // Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. — Москва, 1982; Кашкин И. А. Для читателя-современника. — Москва, 1968; Трауберг Н.Л. Предисловие // Честертон Г.К. Избранное. — С.-Петербург, 1999; Трауберг Н. Проповеди и притчи Гилберта Кийта Честертона // Честертон Г.К. Избр. произв. — Москва, 1992. — Т. 1; Ward M. G. K. Chesterton, Harmondsworth, 1958; Barker D. Gilbert Keith Chesterton. — London, 1973; Haussy C. La vision du monde chez G.K. Chesterton. — Paris, 1981.

Є. Васильєв



ЧЕХ, Сватоплук (Čech, Svatopluk — 21.02.1846, Острщедек — 23.02.1908, Прага) — чеський письменник.

Ч. народився у містечку Острщедек, що поблизу міста Бенешов, в родині управителя маєтку. Родина Чехів була великою і тому майже постійно відчувала матеріальну скруту. Коштів, щоб оплатити навчання, у батька Ч. не було, але ціною великих зусиль йому все ж вдалося безкоштовно влаштувати сина у Празький єпархіальний пансіон, де майбутній письменник провчився до 1865 р.

Після закінчення гімназії Ч., на вимогу батька, продовжив навчання на юридичному факультеті Празького університету. У студентські роки він продовжив займатися літературою і брав, крім того, участь у напівлегальних патріотичних організаціях учнівської молоді "Огарьок" і "Рух", які ставили за мету підняти національну свідомість.

Перші поетичні твори Ч. почали з'являтися у періодиці із середини 60-х рр. Великої популярності зажив його вірш *"Критянки"*, який став відгуком поета на визвольну війну південних слов'ян проти турків, що саме тривала тоді на Балканах. Цей вірш, який став справжнім патріотичним гімном революційно налаштованої молоді, був опублікований у 1867 р. в журналі "Квіти" і відразу приніс молодому поетові шалений успіх. Ще більш додали популярності Ч.-поету вірші, опубліковані в альманасі "Рух" та "Альманасі чеського студентства" у 1868 та 1869 рр. Особливу увагу привернули патріотичні поезії *"Гусит на Балтиці"*, *"Хатинка"*, *"Моя поезія"*.

У 1869 р. з'явився невеликий ліричний цикл *"Пісні знедолених"*, у якому вперше у творчості Ч. переплітаються мотиви національно-визвольної боротьби й опору соціальному гнобленню. Після закінчення у 1869 р. університету Ч. деякий час займався юридичною практикою і водночас активно працював на ниві журналістики. Паралельно перекладав твори Т. Шевченка та О. Пушкіна. У 1874 р. здійснилася давня мрія Ч. побувати в Росії. Навесні 1874 р. як журналіст поїхав на Кавказ, а пізніше побував в Одесі, Севастополі, Ялті, Новоросійську, Поті, Тифлісі та Владикавказі. На зворотному шляху він відвідав Константинополь, Варну та Відень.

Перша книга Ч. *"Вірші"*, що вийшла у Празі навесні 1874 р., стала своєрідним підсумком ранньої творчості поета, який вступив у літературу як демократ, борець за національне звільнення свого народу. Свою першу поему *"Доля бідняка"* Ч. написав в 1866 р. Вона присвячена революційним подіям 1848 р. і йдеться у ній про

життя двох представників робітничої сім'ї — батька, який загинув під час зіткнення робітників із військами, та сина, пораненого на барикадах. Перша значна поема Ч. *"Адаміти"* ("Adamité") з'явилася у 1873 р. У ній поет звертається до подій епохи гуситських війн. Через шість років вийшла друком наступна поема *"У затінку липи"* ("Ve stínu lípy"). Основні мотиви цього твору — своєрідне заперечення міста та висловлення любові до рідної землі і до людей, які на ній працюють.

На межі 70–80-х рр. Ч. створив ще ряд поем: *"Європа"*, *"Славія"* та *"Вацлав з Михаловець"*. У першій ідеться про майбутнє країн Заходу, основна тема другої — взаємовідносини слов'янських народів. У третій розповідається про релігійну боротьбу проти католицизму в період, що настав після поразки чехів під Білою Горою.

Крім поем, Ч. увесь цей час продовжував писати і ліричні вірші, які наприкінці 80-х рр. упорядкував і видав у двох збірках. У 1887 р. з'явилася збірка *"Ранкові пісні"* ("Jitrní písně"), а наступного року *"Нові пісні"* ("Nové písně"). Вірші названих збірок за своєю тематикою переважно громадянського звучання. У них поет стверджує віру у світле майбутнє своєї батьківщини та народу, виступає із пристрасними закликами до боротьби проти національного та соціального гноблення.

У 90-х рр. Ч. знову звернувся до жанру ліро-епічної поеми. У 1894 р. з'явилася одна із найдовершеніших поем Ч. — *"Пісні раба"* ("Písně otroka"), у якій із великою силою та майстерністю відтворено протест робітників Чехії проти подвійного — соціального та національного — гноблення. За своєю формою поема алегорична. Дія відбувається у якійсь екзотичній країні, без будь-яких вказівок на епоху. Більша частина пісень, які складають твір, — це монологи старого співця-раба, з якими він звертається до своїх товаришів. *"Пісні раба"* засуджували існуючі політичні та економічні порядки, закликали до національно-визвольної боротьби. Це — вершина громадянської поезії Ч. і чеської літератури загалом. Перше видання *"Пісень раба"* з'явилося у жовтні 1894 р., а вже до кінця 1895 р. вийшло ще 23 видання поеми. Такого успіху в Чехії не мав жодний твір. Громадський резонанс навколо *"Пісень раба"* був настільки великим, що це стурбувало уряд. За поетом було встановлено поліцейський нагляд. Ч. урешті-решт змушений був залишити Прагу і на деякий час поїхати за кордон. Поет відмежувався від спроб політиків та австрійського уряду схилити його на свій бік, він відмовився від депутатства в австрійському сеймі, вийшов з чеської академії і не прийняв звання "громадянина королівського міста Праги". Після повернення з-за кордону (кінець 1895 р.) письменник переїхав у Мельницький край, де й жив під таємним наглядом поліції.

У 900-х роках Ч. створив ряд поем: *"Косарі"* ("Sekáci", 1903), *"До всього світу"* ("Do světa širého", 1907) та *"Степ"* ("Step", 1907), у яких продовжує розвивати проблеми соціального та національного характеру.

З початку 70-х рр. Ч. звернувся і до прози. З-поміж ранніх прозових творів письменника виокремлюються оповідання сатиричного спрямування *"Заставлене сумління"*, *"Лишковитський пан"* та *"Ррррбумбум"*, які були написані упродовж 1871–1873 рр.

У 1876 р. Ч. видав повість *"Яструб проти Горлинки"*, де в образі Яструба змалював характерний для 70-х рр. XIX ст. тип людини-ділка, який живе на грошові відсотки, отримані внаслідок сумнівних фінансових операцій.

У період з 1878 до 1883 рр. під загальною назвою *"Оповідання, арабески та гуморески"* вийшло чотири томи прози Ч.

Наприкінці 80-х рр. письменник написав два свої найвідоміші твори — сатиричні повісті, присвячені фантастичним мандрівкам чеського буржуа Броучека. У першій, *"Правдивий опис мандрівки пана Броучека на Місяць"* ("Pravy výlet pana Broucka do Měsíce", 1886), йдеться про уявну подорож Броучека на Місяць і його спілкування з селенітами. Матей Броучек — типовий чеський буржуа 2-ої пол. XIX ст., безпринципний, егоїстичний і слабкодухий пристосуванець, якому байдужа доля його нації і батьківщини і який опікується лише власним добробутом. Нікчемність і дріб'язковість постаті Броучека підкреслена і його промовистим іменем ("броучек" — "жучок"). Об'єктом в'їдливої сатири у повісті стають і селеніти, у яких пародіюються чеські мистецькі кола, їхня зазнайкуватість, манія величі і лицемірство.

У повісті *"Нова епохальна мандрівка пана Броучека цього разу у XV століття"* ("Nový epochální výlet pana Broucka tentokráte do XV století", 1889) змальована подорож Броучека у минуле, у гуситську Прагу. Центральним об'єктом сатири у цьому, як і у попередньому творі, виступає міщанин і його життєва антипатріотична філософія.

З-поміж творів "малої" прози, написаних у 90-х рр., привертає увагу оповідання *"У відблиску гранатів"*, в якому з великим співчуттям описується гірка доля сільської бідноти.

Багаторічна напружена робота підірвала здоров'я письменника. 23 лютого 1908 р. Ч. помер. На його похороні були присутні усі провідні діячі чеської культури.

Українською мовою ряд творів Ч. переклали М. Рильський, Борис Тен, Г. Кочур, С. Сакидон та ін.

Тв.: Укр. пер. — Поезії // Чеська поезія. — К., 1964; Скрипач: Оповідання // Франко І. Зібр. творів у 50 т. — К., 1978. — Т. 11. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1954; Путешествие пана Броучека в XV ст. — Москва, 1955; Юморист. рассказы. — Москва, 1957; Правдивое описание путешествия пана Броучека на Луну. Новое эпохальное путешествие пана Броучека на этот раз в XV ст. — Ленинград, 1977.

Літ.: Будагова Л. О путешествии Матея Броучека и творчестве С. Чеха // Чех С. Путешествие пана Броучека. — Ленинград, 1977; Кишкин Л.С. Сватоплук Чех. Очерк жизни и творчества. — Москва, 1959; Кузнецова Р.Р. История чешской л.-ры. — Москва, 1987; Шевчук В. Чеський сатир. роман XX ст. — К., 1978; Шмелькова И.А. Сватоплук Чех. Библ. указ. — Москва, 1984; Шмелькова И.А. Повесть С. Чеха "Новое эпохальное путешествие пана Броучека на этот раз в XV столетие // Славянская филология. — Вып. 3. — Москва, 1960.

В. Назарець



ЧЕ́ХОВ, Антон Павлович (Чехов, Антон Павлович — 29.01.1860, Таганрог — 15.07. 1904, Баденвейлер, Німеччина) — російський письменник.

Ч. народився у Таганрозі у купецькій сім'ї. Його дід ще у 1844 р. викупив себе і свою сім'ю із кріпацтва та зробив усе, щоби вивести дітей "у люди". У сім'ї до купецьких справ ставилися без особливого завзяття, більше уваги приділяючи розумовому розвитку дітей і громадським турботам. Патріархальна суворість сусідила з культивуванням естетичних зацікавлень: вечорами хором співали, музичили, матір любила театр, виховувала у дітей любов до природи, повагу та співчуття до "гнаних і зневажених". У 1876 р. сім'я переїхала у Москву. Оскільки торгівля приносила збитки, батько розорився. Ч. аж до 1879 р. залишався у Таганрозі, де закінчив курс гімназії і репетиторством заробляв на прожиток. Переїхавши до батьків, вступив на медичний факультет Московського університету, де навчався у відомих професорів: М. Скліфосовського, Г. Захар'яна й ін. Після закінчення університету у 1884 р. розпочав лікарську практику у Воскресенську (тепер — Істра). Потім працював у Звенигороді.

Творча біографія Ч. розпочалася на межі 70—80-х рр. із поденщини у гумористичних журналах "Стрекоза", "Минута", "Будильник", "Сверчок" і, нарешті, в "Осколках", які він вважав своєю літературною "купіллю". Тут він публікував короткі оповідання про кумедні "випадки із життя", гуморески, сценки, фельєтони, каламбури — зазвичай під псевдонімами "Антоша Чехонте" чи "Людина без селезінки". Підсумком раннього періоду творчості стали три збірники малої прози — *"Казки Мельпомени"* ("Сказки Мельпомены", 1884), *"Строкаті оповідання"* ("Пёстрые рассказы", 1886), *"Безневинні речі"* ("Невинные речи") й *"У сутінках"* ("В сумерках"; обидві — 1887, за останній збірник — академічна Пушкінська премія 1888 р.).

Зовнішній комізм і стихія нехитрих веселощів, розраховані на розвагу масового читача, поєднуються з гоголівсько-щедрінською традицією сатиричного розвінчування. До висот художньої досконалості Ч. ішов довго і наполегливо. Попри те вже у ранніх творах наявні зерна поетики зрілих творів: відсутність детальних описів природи, побутової обстановки, скупість міркувань оповідача на філософські та соціальні теми. А в оповіданнях-сценках, "шматочках" із життя, можна розгледіти знамениті майбутні "відкриті" фінали пізньої чеховської прози. Оригінально втілюються у ранніх оповіданнях традиції російської класики. У цьому дається взнаки потяг до синтезу різних художніх первнів, який пізніше втілився у поєднанні комічного і трагічного, прозаїчної оповідності і драматургійних принципів, ліризму та філософічності, у прагненні уникнути чистоти канонічних форм і чіткості стильових кордонів.

У карнавалі смішних і огидних людських типів ранніх гумористичних оповідань люди часто у щедрінському дусі порівнюються із тваринами, рибами та комахами. Найбільшої слави зажив "хамелеон" із однойменного оповідання 1884 р., герой якого миттєво переходив від догідливості до самоправства і від самодурства до холопства. Риси хамелеонства притаманні галереї персонажів Ч., котрий намагався, за власним зізнанням, розкрити "той сволоцюжний душок, що живе у дрібному, заплутяженому душевно російському інтелігенті середнього штибу". У ранній прозі під верхнім шаром карикатурності прозирає глибинне розуміння моральної корозії людини та внутрішній драматизм його лихої долі. Присуди Ч. нікчемним людям інколи безжальні, проте не жорстокі: людині залишається право на трагедію, що залучає до справжнього життя. В оповіданні *"Смерть чиновника"* продовжується тема "маленької людини", розпочата М. Гоголем у "Шинелі". На перший погляд, Ч. холодно розвінчує мізерність душі дрібного чиновника, проте його смерть, якими би не були смішними її причини, — перетворюється у смерть людини: нездатність вижити виокремлює його з-поміж тих, хто продовжував би і далі підлабузнюватися, догоджати і принижуватися. Ч. ще раз — у 1898 р. — виступив із реплікою на "Шинель": в оповіданні *"Людина у футлярі"* колишній "одяг" гоголівського героя стає символічним "футляром" учителя Бєлікова. Події розвиваються таким чином, що перед героєм відкривається один вихід —

у смерть. Нікчемна "людина у футлярі" переживає колізію, гідну ледь не античної трагедії — стає жертвою зіткнення любовного почуття з оберігаючим імперативом "щоби чогось не трапилося".

У 1886 р. Ч. отримав пропозицію про співробітництво від видавця газети "Новое время" О. Суворіна. Тут він уперше почав публікувати твори під власним прізвищем. Саме тоді стався злам у художній творчості — починаючи із повістей *"Степ"* ("Степь", 1886), *"Нудна історія"* ("Скучная история", 1889) і п'єси *"Іванов"* ("Иванов", 1887–1889), поставленої у петербурзькому театрі Ф. Корша, перед читачем постав уже "зрілий", "серйозний" Ч., у творах котрого відчутніші драматичні перебої життєвого пульсу, туга за гармонією та потяг до питань людського духу.

Автор *"Степу"* перевів погляд зі звичайного і такого, що підлягає висміянню, на ідеальне і гідне філософського узагальнення. Тут найчіткіше проявилися принципи поетики "зрілого" Ч.: видима "безподієвість" сюжету (люди їдуть степом — більше, власне, нічого не відбувається), відсутність головного персонажа, непроявленість авторського голосу, який наче розчиняється у суб'єктивних сприйняттях, почуттях і ледь накреслених емоційних порухах героїв, імпресіоністичність пейзажних замальовок, відтворення людських станів через випадкові репліки та жести. "Реаліст" і побутописець прориваються до сміливої символічної образності: степ стає живою істотою, що знемагає, мліє і нудьгує. В *"Іванові"* — майже безсюжетній п'єсі — відтворюється мирний плин життя, окремішні події вплітаються у картини повсякденного побуту з акцентовано домашніми, кімнатними розмовами. А крізь них, як частково і в *"Нудній історії"*, розкривається одна із головних тем "зрілого" Ч. — хвороба "середнього" інтелігента, котрий живе "спільною ідеєю", здатною надати життю сенсу, але йде не тією дорогою, драма розчарування, зневіри та безвольності у тонкій і загалом "хорошій" людині. Щасливе розв'язання драматичних питань у художньому світі Ч. недоречне, оскільки він твердив, що завдання мистецтва — не у правильних відповідях, а в "правильній постановці питань". Підсумком твору може бути саме пробудження із "дрімоти" і трагічне здивування героя перед безжальною очевидністю питання про сенс даремно прожитого життя (*"Скрипка Ротшильда"*, 1894). Осяяння може містити і певну подобу відповіді, але натомість за неї героєві, як лікарю Рагіну із *"Палати № 6"*, відразу ж доводиться заплатити життям.

У 1890 р. Ч. поїхав у Сибір, щоби потім відвідати о. Сахалін — місце заслання в'язнів-каторжан. Подорож по сибірських ріках і дорогах відображена у нарисах *"По Сибіру"*. На Сахаліні Ч. зробив перепис населення, зібрав велику кількість документального матеріалу про місцеве життя. Після повернення письменник систематизував свої записи і видав книгу *"Острів Сахалін"* ("Остров Сахалин", 1893), яка спричинила великий резонанс у Росії.

У 1892 р. збулася давня мрія Ч. жити у селі і стати землевласником: він купив занедбаний маєток у селі Меліхові Серпуховського повіту Московської губернії. Під час холерної епідемії працював земським лікарем, обслуговував 25 сіл; багато зробив і для благоустрою Меліхова та його околиць. У Меліхові з 1892 до 1898 р. Ч. створив *"Палату № 6"*, *"Людину у футлярі"*, *"Баб-ське царство"*, *"Випадок із практики"*, *"Іонич"*, *"Аґрус"*, написав великий "селянський цикл" — *"Мужики"*, *"На підводі"*, *"Нова дача"*, *"У справах служби"*, — повість *"Три роки"* ("Три года"), п'єси *"Чайка"* (прем'єра у Петербурзькому Олександрійському театрі у 1896 р. провалилися, друга постановка, у МХАТі у 1898 р., мала великий успіх), *"Дядя Ваня"*. У ці роки Ч. адресував своїм кореспондентам понад півтори тисячі листів, які у сукупності згодом були поціновані як шедевр російської епістолярної культури. Постійне стикання у меліховський період життя із селянами, їхнім побутом і злиднями обумовили увагу у 90-х рр. до сільської тематики, яку Ч. розробляв паралельно із сюжетами про долі "середніх" інтелігентів. Далекий від народницької міфотворчості й ідеалізації "селянської общини", Ч. тверезо оцінював темну дикість "мужицького" життя (*"Мужики"*, 1897; *"У яру"*, 1900) і стверджував: "Сила та порятунок народу — у його інтелігенції, котра чесно мислить, відчуває й уміє працювати".

У творах 90-х рр. безутішність внутрішньої драми особистості переросла у спробу героїв знайти вихід із обставин, що склалися. У *"Дуелі"* (1891) предмет художнього дослідження — дві принципово різні концепції життя. Лаєвського, одного із головних героїв повісті, можна віднести до тієї частини інтелігенції, яку автор назвав якось "млявою, апатичною, ліниво розмисловою, холодною". Його антагоніст — фон Корен, людина із залізною волею та самовпевненістю, здатний убити супротивника заради очищення суспільства від "паразитів". Розв'язання конфлікту — суто чеховське: жодна із цих моделей світобачення не може перемогти, оскільки "ніхто не знає справжньої правди". У фіналі звучить мотив, який стане одним із наскрізних у пізнього Ч.: надія — інколи з гірким присмаком соромливої іронії — зневіреної, але совісної та духовно чуйної людини межової епохи — на віднайдення людьми істини хоч би колись, нехай навіть через століття.

У творчості Ч. 90–900-х рр. герої майже завжди існують на межі буттєвісного і належного.

Ці самотні, нещасні люди страждають від "сутінкового" життя, не гідного чесної, розумної і тонкої людини, від неможливості бути почутими і по-справжньому почути інших, від безсилля перед невлаштованістю самого буття і хамства самовдоволеної сили, від власної недовтіленості й апатії, від мужнього неприйняття ілюзій і нездатності від них відмовитися, від фальшивих кумирів і туги за "справжньою правдою". У поетиці "малої" прози Ч. у 90-х рр. виступив новатором жанру. У першу чергу йдеться про особливу спресованість, лаконічність, смислову навантаженість оповідань, у яких підтекст важливіший від тексту, несказанне — від сказаного. Традиційно цілісне людське життя — з усією повнотою подій, внутрішньою еволюцією характеру та його переплетінь із зовнішнім світом — залишались у царині епіки, романного жанру. Натомість Ч. завдяки особливій напрузі та інформаційній надлишковості кожного елемента художньої форми домагається того, що зміст класичного роману вміщується у простір невеликого оповідання — наприклад, шлях лікаря Старцева від прекрасних ілюзій до викінченого міщанина-паскудника в *"Іоничі"*.

У 1897 р. у Ч. різко загострився туберкульозний процес, і він змушений був лягти у лікарню, де лікарі наполягали на переїзді на південь. Спочатку письменник на певний час поїхав за кордон, а восени 1898 р. — у Крим. У Ялті він розпочав будівництво будинку — на кошти, отримані від продажу прав на свої твори. Восени 1899 р., продавши меліховський маєток, Ч. із матір'ю та сестрою остаточно переїхав у Ялту.

На межі століть Ч. — визнаний не лише у Росії, а й у Європі майстер сучасної прози. Своє життєве і творче кредо він сформулював таким чином: "Літератор не кондитер, не косметик, не потішник; він людина зобов'язана, законтрактована усвідомленням свого обов'язку та совістю". У 1900 р. його вибрали почесним членом Академії наук, а наступного року він вийшов із її лав через незгоду з рішенням про виведення з академіків Максима Горького через його політичну неблагонадійність.

У 1901 р. Ч. одружився із провідною артисткою Московського Художнього театру О. Кніппер. Його здоров'я поступово погіршувалося, проте він продовжував писати (у тому самому році створена п'єса *"Три сестри"*). Подружжя змушене було розлучатися на тривалий час. Їхнє листування — документ не лише приватний. У ньому відображена історія розвитку МХАТу. Туберкульозний процес тим часом посилювався, й у травні 1904 р. подружжя покинуло Ялту і поїхало у Баденвейлер, курорт на півдні Німеччини. 15 липня 1904 р. Ч. о другій годині ночі Ч. відчув себе особливо погано. Лікареві, котрий приїхав на виклик, він упевнено сказав: "Я помираю". Потім попросив принести шампанського, неквапом випив келих, ліг, повернувшись на лівий бік, і незабаром помер. Поховали письменника на Новодівичому кладовищі у Москві.

Останній твір Ч. — поставлена у МХАТі напередодні його смерті комедія *"Вишневий сад"* ("Вишнёвый сад"; О. Кніппер у ролі Раневської) — вершина його театральної творчості. С. Балухатий висловив думку про те, що "драматична форма для Ч. була тією "великою формою" у мистецтві, яку він багато років шукав і не знаходив у своїй прозовій творчості... Такими "романами" і були його драми". Ще у прозі визрівали важливі принципи поетики п'єс — перш за все особливості побудови діалогів, які згодом були усвідомлені як глибоко новаторські: герої розмовляють багато, але "не про те", що справді їх хвилює. Часто їхні бесіди нагадують театр абсурду: поміж персонажами, здається, відсутня комунікація і зникло взаєморозуміння. Проте це лише видається. Навпаки, герої чеховських п'єс розуміють один одного, навіть коли мовчать чи не слухають своїх співрозмовників. Цей особливий характер театральної мови, коли люди відповідають не стільки на репліки співрозмовників, скільки на внутрішню логіку власних думок, був названий "підводною течією", або "підтекстом".

"Революцію жанру" у драматургії Ч. здійснив тим, що відмовився (починаючи із *"Чайки"*) від принципу одногеройної п'єси та протиставлення персонажів як учасників драматургічного конфлікту. Конфлікт виникає не як зіткнення окремих осіб, а як "відчуття самостійності, життєвої окремішності і безсилля" людини перед "сумою обставин" (О. Скафтимов). Драматургія Ч. справила посутній вплив на світовий театр XX ст.

Життя і творчість Ч. тісно пов'язані з Україною. Навесні 1887 р. він подорожував по Донеччині, у 1888—1889 рр. провів літо поблизу Сум, відвідав гоголевські місця Харківської та Полтавської губерній. Люди і природа України зображені у повісті *"Степ"* і ряді оповідань. Саме українські враження спонукали Ч. обрати місцем дії *"Вишневого саду"* Україну і дати драмі таку назву. Ще за життя письменника з'явилися переклади його творів українською мовою у львівському часописі "Літературно-науковий вісник", редагованому І. Франком і М. Грушевським. У 1904 р. у Львові вийшов друком збірник перекладів чеховських творів, а в 1906 р. у Києві — п'єса *"Освідчення"*.

Ч. уважно слідкував за розвитком українського театру, дружив і листувався з М. Заньковецькою. Перший успіх до його *"Чайки"* прийшов на українській сцені — у Київському театрі М. Соловцова (зараз театр ім. І. Франка), яка була поставлена через кілька тижнів після її повного провалу у Петербурзі. Після *"Чайки"* всі

п'єси Ч. з успіхом ішли на сценах українських театрів (Одеса, Львів, Харків, Херсон тощо). У березні 1946 р. *"Вишневий сад"* був поставлений українською мовою одночасно на сценах Київського театру ім. І. Франка та Львівського театру ім. М. Заньковецької. Музеї Ч. відкрито у Ялті та Сумах.

Українською мовою твори Ч. перекладали Г. Косинка, М. Зеров, С. Воскрекасенко та ін.

Тв.: Укр. пер. — Вибр. твори: В 3 т. — К., 1954; Вибр. твори. — К., 1981. *Рос. мовою* — ПСС и писем: В 30 т. — Москва, 1974–1983; Записные книжки. — Москва, 2000.

Літ.: А. П. Чехов в восп. совр. — Москва, 1960; Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творч. искания. — Москва, 1984; Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство драматургии Чехова. — Москва, 1981; Бердников Г. П. Чехов. — Москва, 1978; Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. — Москва, 1981; Гитович Н. И. Летопись жизни и творч. А. П. Чехова. — Москва, 1955; Громов М. Книга о Чехове. — Москва, 1989; Громов М. П. Чехов. — Москва, 1993; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. — Москва, 1979; Катаев В. Б. Лит. связи Чехова. — Москва, 1989; Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. — Москва, 1979; Крутікова Н. До джерел реалізму Чехова // Крутікова Н. Шляхами дружби і єднання. — К., 1972; Кулешов В. И. Жизнь и творч. А. П. Чехова. — Москва, 1986; Левченко М. О. Чехов у зв'язках з Україною. — К., 1960; Малюгин Л. А., Гитович И. Е. Чехов. Повесть-хроника. — Москва, 1983; Паперный З. С. Записные книжки Чехова. — Москва, 1976; Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества. — Москва, 1960; Паперный З. С. "Вопреки всем правилам..." Пьесы и водевили Чехова. — Москва, 1982; Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение худ. мысли. — Москва, 1979; Семанова М. Л. Чехов-художник. — Москва, 1976; Турков А. А. П. Чехов и его время. — Москва, 1980; Чехов в восп. совр. — Москва, 1960; Чехов М. П. Вокруг Чехова. — Москва, 1985; Чеховиана. — Москва, 1996; Чудаков А. П. Мир Чехова: Становление и утверждение. — Москва, 1986; Чудаков А. П. Поэтика Чехова. — Москва, 1971; Чуковский К. О. О Чехове. — Москва, 1971.

В. Назарець



ЧО́КОНАЇ ВІ́ТЕЗ, Мігай (Csokonai Vitéz, Mihály — 17.11.1773, Дебрецен — 28.01.1805, там само) — угорський письменник.

Короткий життєвий шлях Ч. В. склався вкрай нещасливо, а його трагічна доля викликає асоціації з долею французького поета-вигнанця Ф. Війона або співвітчизника Ч. В., Ш. Петефі.

Ч. В. народився у незаможній міщанській родині, деякий час навчався в дебреценському колегіумі, звідки був відрахований у 1795 р. за вільнодумний спосіб мислення (навіяний впливами філософії Вольтера та Ж. Ж. Руссо, вчення яких в тогочасній Австро-Угорщині монархічний двір Габсбургів кваліфікував як "просвітницький заколот", спрямований проти імперської політики). Відтоді розпочалося приречене на постійну невлаштованість життя Ч. В., який у своїх мандрах обійшов усю Угорщину, але так і не зміг знайти притулку в темній і пригнобленій габсбурзьким деспотизмом країні. Нетривалий час (з 1799 до 1800 рр.) він викладав у ліцеї м. Чурго, але подальша його вчительська кар'єра не склалася. Невдалою виявилась і його спроба видавати літературну газету. Розчарування переслідували Ч. В. і в особистому житті. У 1797 році в м. Комарові Ч. В. познайомився і закохався в Юліану Вайду, доньку багатого торговця, батько якої не дозволив їй пошлюбуватися з поетом-злидарем. Практично позбавлений засобів до існування, Ч. В. змушений був перебиватися випадковими заробітками та допомогою друзів і знайомих. Від постійних хвороб, фізичного та нервового виснаження Ч. В. помер, не доживши навіть до тридцяти двох років.

Ідейні та художні погляди Ч. В. формувались під впливом ідей просвітницької ідеології та сучасних йому художніх напрямів, насамперед класицизму та рококо, поєднаних із традиціями угорської народнопісенної творчості. "Традиції грубувато-комічної школярської та народної угорської поезії, італійської пісенної лірики і рококо, антична любовна міфологія і радикально забарвлений руссоїзм, — зазначає О. Россіянов, — своєрідно переплелись і злились у нього, створивши ту неповторну єдність філософської глибини, вишуканої форми та плебейської безпосередності, яка і по сьогоднішній день найбільше приваблює у його творчості. Ч. В. представляв не "придворне" і навіть не дворянсько-просвітницьке, а різночинно-демократичне сприйняття і переосмислення рококо".

Перші проби пера Ч. В. припадають ще на час його навчання у дебреценському колегіумі, де, згідно із загальноприйнятою в тодішніх закладах освіти практикою, студенти повинні були вправлятись в майстерності віршування на задані теми. Саме з таких вправ-імітацій і народилися перші твори Ч. В., багато з яких він пізніше доопрацює. Це насамперед іроїкомічна поема, вільна переробка античного комічного епосу під назвою *"Війна жаб та мишей"* (бл. 1791), у якій висміюється аристократична пиха та зарозумілість угорських дворян, а також група ліричних творів, у яких Ч. В. вдався до прийомів класицистичної поетики і декларації ідеологічних постулатів просвітницької філософії. Цю групу творів відкриває вірш *"Константинополь"* ("Konstancinápoly", 1793), в основі якого лежить раннє шкільне завдання, що мало на меті опис

якогось міста, доповнення "піктури" "сентенцією". Більш зріла переробка цього вірша у Ч. В. характеризується масштабністю та дискусійно-аргументованим характером. Опис пишного колориту Сходу поєднується у вірші із засудженням релігійного фанатизму. Твір *"Вечір"* ("Az Estve", 1793) написаний як продовження шкільного завдання описати вечірній спокій. В остаточному варіанті цього твору природа вже слугує внутрішнім образом, який стимулює душевні муки, а її ідилічна краса, спокій розчиняє приватновласницький егоїзм людей: "Моє" чи "твоє" кожен все галасує! / Та вмить затихає, як "наше" почує". Для класицистичних поезій Ч. В. найхарактернішою є форма вірша-роздуму, де серйозність змісту поєднується з вишуканістю словесної форми та музикальністю звукової організації: *"До самотності"* ("A magányossághoz"), *"До тіганського відлуння"* ("A tihanyi ekhóhoz"), *"Погребні вірші"* ("Halotti versek") та ін. Вірші Ч. В. у стилі рококо написані під впливом грайливо-ідилічної італійської та німецької пастушої поезії, а також анакреонтичної лірики. У вірші *"Суть моєї поезії"* Ч. В. називає себе "веселим поетом", головна мета якого — розважання кращої половини людства, тобто жінок. Він створює прекрасний, грайливо мелодійний світ, у якому панує ідилічна гармонія кохання, грацйної краси, музики, квітів, метеликів. У стилі рококо написаний ліричний цикл *"Пісні Анакреона"* ("Anakreoni dalok"), а також цикл інтимної лірики *"Лілла, зворушливі пісні у трьох книгах"* ("Lilla, erzekeny dalok harom konyvben", 1798–1800), у якому оспіване кохання поета до Юліани Вайди. Цей цикл вважається вершиною поетичного спадку Ч. В.

Одним із перших в угорській літературі Ч. В. намагався привернути увагу письменників до фольклору. В останні роки своєї діяльності він збирав народні пісні, активно використовував у своїй творчості засоби народнопоетичної творчості. Велика кількість віршів Ч. В., написаних в останній період його творчості, стилізована під форму народної пісні: *"Селянська пісня"*, *"Любовна пісня до фляги зі шкіри жеребця"*, *"Бідолашна Жужанна під час табірного життя"* й ін. Своєрідним підсумком поетичної творчості Ч. В. стала пародія на епос під назвою *"Дороття, або Перемога дам на Масляну"* ("Dorottya, vagyis a dámák diadalma a Fársángon", 1804). Це сатира на некультурність угорського дворянства. У творі Ч. В. показує стосунки старої діви Доротті і її подруг з чоловіками, які не бажають одружуватись. Зусилля Доротті завершуються її перемогою. На тлі комічних стосунків між героями Ч. В. подає масштабну панораму сучасного йому суспільного життя Угорщини.

Менш значну, хоча також помітну, частку творчого спадку Ч. В. становить його драматургія. Ще в 1793 р. Ч. В. написав сатиричну, пронизану автобіографічними мотивами п'єсу *"Мрійник Темпефьої, або Шаленець той, хто хоче в Угорщині стати поетом"* ("A méla Tempefói vagy az is bolond, aki poétává lesz Magyarorszagon"), в якій змалював безнадійну боротьбу угорського поета, котрий прагне вільного духовного розвитку, протиставляючи себе неосвіченому дворянству. У період 1799–1800 рр. Ч. В. написав також для шкільного театру м. Чурго два одноактні фарси *"Культура"* і *"Вдова Карньоне"*, в яких у традиціях народного театру створив бурлескну картину життя міщан Угорщини.

Творчість Ч. В. стала важливим кроком на шляху демократизації тематики та поетики угорської поезії, а його самого вважають прямим попередником найвизначнішого з угорських поетів Ш. Петефі.

Тв.: Рос. пер. — [Вірші] // Мадьярские поэты. — Санкт-Петербург, 1897; [Вірші] // Антология венгерской поэзии. — Москва, 1952.

Літ.: История всемирной л.-ры: В 9 т. — Москва, 1988. — Т. 5; История зап.-евр. театра. — Москва, 1957. — Т. 2; Краткая история венгерской л.-ры XI–XX вв. — Будапешт, 1962; Juhász G. Csokonai-tanulmányok. — Budapest, 1977; Mezei M. Felvilágosodás Kori líránk Czokonai elött. — Budapest, 1974; Szelágyi F. Czokonai müvei nyomában. Tanulmányok. — Budapest, 1981; Vargha B. Czokonai Vitéz Mihály alkotásai es vallomasai tükreben. — Budapest, 1974.

В. Назарець



ЧО́СЕР, Джефрі (Chaucer, Geoffrey — 1340, Лондон — 25.10.1400, там само) — англійський поет.

Народився у Лондоні, у купецькій родині норманського походження. Предки Ч. імпортували в Англію іспанські та португальські вина і були навіть офіційними постачальниками королівського двору. У 1357 р. Ч. ще юнаком вступив на придворну службу, отримавши посаду пажа в асистенції дружини герцога Лайонеля, третього сина короля Едварда III. У віці 19 років Ч. узяв участь у поході Едварда III проти Франції. Поблизу Реймса він потрапив у полон, але був викуплений королем. Надалі до самої смерті Ч. обіймав низку посад при королівському дворі: виконував дипломатичні доручення у Фландрії й Італії (1370–1378), стежив за діяльністю лондонської митниці, був членом парламенту від Кентського графства, королівським доглядачем будівельних робіт, королівським лісничим тощо. При цьому Ч. залишався улюбленим придворним поетом. Однак наприкінці життя Ч. потрапив у неласку за свою відданість Джонові

Ґаунтському, втратив усі привілеї і помер у злиднях.

Особистість Ч. до певної міри нагадувала ренесансний тип. Поет був чудово і всебічно освіченою людиною, мав багатий життєвий досвід, цікавився як гуманітарним, так і суто утилітарним пізнанням, відзначався невичерпною енергією. Свій творчий шлях Ч. розпочав з невеликих ліричних віршів (балад, рондо, віреле тощо). Проте справжнього успіху домігся у створенні великих поем. Першим зрілим твором Ч. вважається поема *"Книга герцогині"* ("The Book of the Duchess", 1369).

Як і багато інших творів середньовічної словесності, *"Книга герцогині"* є своєрідним літературним "видінням" у формі сну. Джерелом поетичної візії стала реальна подія придворного життя — рання смерть дружини поетового покровителя, Джона Ґаунтського. Поет ідеалізував портрет леді Бланш у куртуазному дусі: герцогиня одухотворена, шляхетна, весела серцем. Її образ винятково добре впливав на усіх довколишніх, а для поета він був джерелом натхнення. Ч. зізнається, що "вісім років" віддано і безнадійно кохав Бланш, підкреслюючи чистоту і піднесеність своїх почуттів. Таким чином, намагаючись розрадити вдівця, він щиро поділяє його горе. Розвиваючи у поемі тему кохання, Ч. вдається до ремінісценцій із уже перекладеного ним "Роману про Троянду". Однак навіть у цьому, елегійному за характером, творі Ч. збагачує куртуазну традицію гумористичним елементом — окремі дослідники творчості поета (М'юзкебін, Робертсон, Гарднер та ін.) навіть вважають за доречне вести мову про своєрідний "елегійний гумор" оповідача. Прикметною рисою поеми є також авторська самоіронія: поет змальовує себе людиною, якій страшенно не щастить у коханні, він нерідко потрапляє у кумедні ситуації. Можна сказати, що вже у *"Книзі герцогині"* починає простежуватися тенденція до синтезу французької куртуазної і міської комічної традицій. Утім, впадає в око і певна самобутність поета в межах куртуазної "норми": зокрема, привертає увагу заміна ситуації адюльтеру ідеєю законного одруження та кохання у шлюбі. Чорний рицар саме тому і не знаходить розради, бо він був посправжньому щасливий у шлюбі. На думку Ч., взаємне кохання, освячене шлюбом, здобуває повну свободу розвитку і вираження.

Уже в першій поемі вельми помітним є прагнення Ч. підняти будь-яку тему на рівень філософського узагальнення, не випадково його вважають одним із фундаторів філософської поезії в Англії. У *"Книзі герцогині"* переплітаються роздуми про життя і смерть, смерть і кохання, нездоланність природних законів і рекомпенсаційні можливості пам'яті й уяви. Поема вражає тональним розмаїттям: від жартівливої іронії до епічної серйозності і високого пафосу. У цій багатотональності виявилася нова психологічна орієнтація мистецтва, яке намагалося передати динамічність і суперечливість душевного стану персонажів.

Можна сказати, що кожен новий твір Ч. перетворюється на художній і філософський пошук, який часто здійснюється як зважування альтернатив. Зокрема, Ч. застосовує цей прийом у *"Домі слави"* ("The House of Fame"), де можна зауважити відлуння диспуту між "реалістами" і "номіналістами", у якому порушувалися питання значної філософської і практичної ваги. "Реалісти" виступали прибічниками пріоритету "загальних ідей". Що ж до "номіналістів", то їх передусім цікавили "одиничності", конкретні речі у своєму матеріальному втіленні, так само, як і проблема їхнього сприйняття й оцінки, що здійснюються шляхом спостереження та експерименту. Стосовно ж найвищих божественних істин, то, визнаючи їхній абсолютний характер, "номіналісти" відмовлялися підходити до них з критеріями розуму. У своїй поемі Ч. показав антитезу "авторитету" і "досвіду", відстоюючи ідею єдності живого життя. Визнаючи доцільність авторитету і досвіду, він підкреслює їхні взаємозалежність і взаємодію. Щоправда, поета все-таки більше цікавить "досвід", живе життя. З гумором передає він муки філософа, котрий утішається "страшною радістю" пізнання, але неминуче змушений замислюватися над новими таємницями і загадками, страждаючи від усвідомлення швидкоплинності екзистенції, яка сама по собі обмежує пізнання. А проте життя залишається принадним завдяки своїй непередбачуваності, новизні та коханню. Це має для Ч. особливо вагоме значення. У дусі Боеція поет розуміє кохання як універсальний закон. Свого часу Ч. переклав "Розраду філософією" Боеція і протягом усього життя вельми цінував творчість цього мислителя, не раз звертався до його ідей у своїх творах.

Наступна поема — *"Пташиний парламент"* ("The Parliament of Fowls", 1381—1382) свідчить про загострення інтересу Ч. до публіцистичної проблематики. Поема містить політичну алегорію: хижі птахи уособлюють собою високу аристократію, водяне птаство — купців, зерноїдні птахи — маломаєтну нетитуловану аристократію, а птаство, що живиться хробаками, — міщан. Характер зображення алегоричних персонажів свідчить про те, що Ч. трохи зневажливо ставиться до палати громад, де урядують хижі птахи, влада яких стає дедалі сильнішою. Проте він вважає таку ситуацію закономірною, адже розширення політичних свобод призвело до неабиякого сум'яття. Лише зусиллями хижих птахів вдається покласти край сварці, що вибухнула у "пташиному парламенті", і особливим

авторитетом користується сокіл, сильний і шляхетний птах, обраний за допомогою "відкритих виборів". Таким чином, можна сказати, що змальовуючи плоди вільнодумства, Ч. трохи побоювався їх. Треба також зазначити, що у структуру цієї політичної сатири органічно увійшла куртуазна тема: сватання трьох орлів до орлиці. Обговорення цієї ситуації учасниками пташиного парламенту породжує численні комічні ефекти і призводить до традиційної суперечки про кохання. У ній, однак, нема переможця, який би став речником панівної істини. Ч. висловлює думку про те, що кохання непідвладне упередженим міркуванням, завжди незбагненне, несподіване, парадоксальне.

Власне, саме такий характер кохання Ч. зумів блискуче відтворити у поемі *"Троїл і Крессіда"* ("Troilus and Cressid", 1385). На початку поеми Троїл вельми скептично ставиться до кохання — воно його не цікавить. Але ці упереджені думки героя розлітаються на друзки, коли Троїла захоплює справжнє почуття.

Чосерівська поема про кохання та злигодні долі, які руйнують це високе почуття, відзначається неабиякою психологічною переконливістю. Індивідуальними є характери персонажів, шляхи розвитку та форми виявлення їхніх почуттів. Крессіда, юна вдова, щиро і пристрасно закохавшись у Троїла, невдовзі доволі легко здається під ударами долі і знаходить собі нового улюбленця. Царевич Троїл, незламний у своїх почуттях, намагається компенсувати втрату кохання помстою ворогові, але це не розраджує його. У поемі також вирізняється образ Пандара, дядечка Крессіди. Цей персонаж забарвлює драматичну історію кохання комічними елементами. Досвідчений у свашкуванні жартівник, шляхетний і хитромудрий дотепник, він допомагає закоханим серцям поєднатися. Дуже прикметною є мова Пандара, щедро пересипана прислів'ями та приповідками. До певної міри цього героя можна вважати попередником майбутніх шекспірівських персонажів: Меркуціо, Фальстафа й ін. Та й узагалі чосерівська поема привернула увагу В. Шекспіра, і свого часу він запропонував власну поетичну інтерпретацію сюжету *"Троїла та Крессіди"*.

Створивши образ невірної коханої (Крессіда), у наступному творі Ч. наче намагається спростувати негативне уявлення про жіночу природу. До збірки *"Легенда про добрих жінок"* ("The Legend of Good Women") поет включає розповідь про міфологічних та історичних героїнь (Аріадна, Філомела, Медея, Лукреція, Клеопатра й ін.), прославляючи їх за відданість у коханні, незважаючи на зраду чи смерть їхніх чоловіків або коханих. Жертви кохання, людської пристрасті, ці героїні прирівнюються поетом до мучениць за християнську віру. *"Легенда про добрих жінок"*, як і *"Троїл та Крессіда"*, свідчать про плідне засвоєння Ч. античних літературних традицій, передусім досвіду Овідія ("Метаморфози", "Героїди") і Верґілія ("Енеїда"). Очевидно, що Ч. також ґрунтовно опанував італійську традицію Відродження ("Про преславних жінок", "Філострато" Дж. Боккаччо). Завдяки збірці Ч. *"Легенда про добрих жінок"* англійська література отримала новий жанр — віршовану наративну новелу світського характеру. Жанр виник у результаті синтезу і трансформації принаймні двох форм: класичної легенди (передусім Овідієвої, а також почасти Боккаччо), а також легенди агіографічної (найвідомішим зразком є "Золота легенда" Я. Ворагінського).

У легендах Ч. привертає увагу їхня новелістична структура: у сюжеті виразно простежуються зав'язка, кульмінація, розв'язка. Розповідь вирізняється лаконізмом викладу й ефектним зображенням вирішальних моментів дії. *"Легенду про добрих жінок"* можна розглядати як закономірний етап перед створенням *"Кентерберійських оповідань"*. Уже в *"Легенді"* наративний елемент підпорядковується завданням зображення характеру. І все ж у цій поемі Ч. іще не досягнув справжньої різноманітності й індивідуальності персонажів. Уповні розкрити свою майстерність поетові вдалося у *"Кентерберійських оповіданнях"* ("The Canterbury Tales", 1387–1400).

Свою найславетнішу книгу Ч. створює на ґрунті вже випробуваного ним прийому: кшталтування нового розповідного комплексу здійснюється на основі відомих типів розповіді. Як жанротворні елементи у *"Кентерберійських оповіданнях"* функціонують фабліо, рицарський роман, проповідь, житіє тощо. При цьому в циклі також доволі часто трапляється іронічне обігрування знайомих жанрових форм. Ч. уперше в англійській літературі вдався до створення пародійних форм, зокрема, він експериментує з мистецтвом "писати кепсько". Навмисною художньою безпорадністю відзначаються у нього *"Розповідь лікаря"*, *"Розповідь про сера Топаза"*, *"Розповідь економа"* й ін. Цей наративний прийом повинен був характеризувати авторів названих оповідань як людей, непридатних для виконання художніх завдань і загалом обмежених, незважаючи на їхні зовнішню самовпевненість і хизування вченістю. Застосування цього прийому створює ефект природності: у літературному змаганні між прочанами хтось неодмінно повинен був зазнати поразки, адже всі люди мають різний досвід та здібності, у тому числі й розповідні. *"Кентерберійські оповідання"* в цілому відтворюють розмаїття людської природи, неповторність індивідуального досвіду і, відповідно, суб'єктивність людського світосприймання.

Багато героїв Ч. висловлюють свій погляд на світобудову та її закони. Приміром, в *"Оповіданні рицаря"* лунає думка про справедливість і милосердя божественного провидіння, яку поділяє і сам Ч. Натомість мажордом, сам будучи злостивою людиною, змальовує іншу картину світу: на його думку, люди зазнають максимуму зла, яке здатні заподіяти їм вороги. А мірошник вважає, що кожна людина отримує різну віддяку і, як правило, відповідно до своїх вчинків. Ч. показує, що можна дотримуватися тієї чи іншої точки зору, але при цьому не існує гарантії, що ти переконав інших. Через характер спілкування своїх прочан Ч. демонструє, що розуміння між людьми дуже нестабільне й обмежене. Словесні пересварки між його персонажами красномовно свідчать про це.

Проте в *"Кентерберійських оповіданнях"*, окрім фрагментів, що стилізують мистецтво "писати кепсько", є яскраві, блискучі, сповнені драматизму розповіді. Зокрема, дуже цікавим є *"Оповідання продавця індульгенцій"*, що йде одразу ж після *"Оповідання лікаря"*, людини, судячи з усього, доволі порядної. Що ж до постаті продавця індульгенцій, то перед нами очевидний негідник, який не приховує своїх ницих вчинків і хитрощів, не стримує своїх сумнівних інстинктів. Приміром, він намагається загравати з власником таверни Гаррі Бейлі, не на жарт розлютивши його. Але поза тим Ч. показує, що взаємини між талантом і моральністю можуть бути вельми химерними. Яким би огидним і підлим не був продавець індульгенцій, розказана ним історія є справжнім шедевром.

"Оповідання продавця індульгенцій" є чудовою варіацією на сюжет старовинної легенди про чуму. Оповідач відтворює таємничу, похмуру атмосферу: бренькають гітари у темній таверні, троє гульвіс зустрічаються з дивним старцем у чорному вбранні, який приголомшує їх своїми страшними пророцтвами. Проте знищує героїв не чума чи якась вища сила, а їхня власна жадоба до грошей, яку добре розуміє сам оповідач, продавець індульгенцій. Незаперечною майстерністю викладу вирізняються також *"Оповідання монастирського капелана"*, *"Оповідання слуги каноніка"* та багато інших. Ч. нерідко розташовує поруч різні зі стилістичного погляду фрагменти, досягаючи за допомогою такого контрасту різноманітності і жвавості розповіді. Значною мірою захоплива барвистість *"Кентерберійських оповідань"* пояснюється також активним використанням іронії, то очевидної, то прихованої, але завжди незлостивої і поблажливої. Прикметно, що цю іронію Ч. поширює і на самого себе, як учасника дії, так і оповідача, створюючи таким чином вельми виразний іронічний автопортрет.

У *"Кентерберійських оповіданнях"* Ч. порушує різні теми, демонструючи різний підхід до їхнього вирішення. Проте, як і в попередніх творах, тема кохання і тема жінки набувають у поемі першорядного значення як запорука повноти буття, хай і сповненого драматизму:

Благаю, щоб Господь коханням наділив
Усіх, хто дорого за нього заплатив!
Якби ж то Бог-Творець так дарував
Кохання тим, хто так його придбав!

При цьому важливо, що Ч. захищає ідею вільного почуття, у тому числі й у шлюбі. Характерним з цього погляду видається, приміром, *"Оповідання франкліна"*. У ньому щасливе подружнє кохання порівнюється з любов'ю божественною. У шлюбі, в якому кожен член подружжя здатний відмовитися від тиранічного тиску на іншого, коли є схильність до прощення та терпіння, кохання ототожнюється з Господньою любов'ю до людей, самовідданою і милосердною:

Як все духовне, любов вільна,
І кожна достойна жона.

Коли ж Ч. розказує про чоловіків, які пригнічують жінок і "замикають їх до клітки" (*"Оповідання мірошника"*, *"Оповідання мажордома"*, *"Пролог батської ткалі"*, *"Оповідання купця"*, *"Оповідання економа"*), то завжди стає на бік дружини, засуджуючи поведінку ревнивого чоловіка. Поет також прагне спростувати соціальні упередження в царині кохання. Нерівний шлюб, але з порядною жінкою, на думку Ч., нерідко виявляється не перешкодою, а запорукою досягнення щастя (*"Оповідання студента"*). Автор вважає, що люди мають право претендувати на "шляхетність" залежно від своїх душевних якостей. Цю важливу думку дещо пишномовно обігрує героїня *"Оповідання батської ткалі"*, повчаючи свого чоловіка, юного рицаря.

З виразною симпатією і без понижувальних деталей показані в *"Кентерберійських оповіданнях"* образи селянина, сільського священика, бідного студента — чесних людей, які живуть відповідно до своїх переконань. Усього ж у поемі діють 29 персонажів. Ці люди мають дуже різний соціальний статус, у лондонській таверні зібралися рицар, капелан, ткаля, чернець, лікар, правник, мірошник, студент, економ, слуга, купець тощо. Ч. стоїть біля витоків характерологічної традиції в англійській літературі. Саме у його поемі різноманітні характери вперше набули яскравого, рельєфного втілення, зберігаючи неповторний зовнішній вигляд, манери, уявлення, індивідуальність мовлення. При цьому Ч. створив не осібні характери, а зумів об'єднати їх певною структурою взаємодій.

Знаменно, що всі персонажі є прочанами. Пілігримська тема набула в англійській літературі XIV ст. значного поширення. І в *"Кентерберійських оповіданнях"* вона є атрибутом, який яскраво передає дух часу. Змальовуючи своїх пілігримів, Ч. відтворює картину суспільства, охопленого тотальним рухом, зорієнтованого у ще доволі невиразне майбутнє. На цьому шляху різні соціальні верстви вступили у тісну взаємодію, яка збагачує їхній досвід і орієнтири. Структурна основа пілігримства зближує головні твори Ч. і В. Ленґленда. Але у Ленґленда ця тема набула умовнішого, абстрактнішого втілення. Натомість Ч. надав їй реалістичних рис, пожвавив національними особливостями та реаліями. Дія *"Кентерберійських оповідань"* відбувається у Саутваркському передмісті Лондона, у заїжджому дворі "Табард", де якогось квітневого дня збирається гурт прочан, щоби вирушити до могили одного з найуславленіших святих Англії — Томаса Беккета у Кентербері. Але прочани не надто переймаються аскетичними настроями, і ця обставина віддзеркалює реальний дух епохи. Сучасник Ч., один з прибічників реформаційного руху лоллардів на йменя Торпе, обурювався тим, що прочани збираються разом і вирушають у Кентербері не так для того, щоби молитися, а щоб розважитися: "Дорогою вони співають світських пісень і грають на музичних інструментах, а коли вони проходять через місто, то на вулицях зчиняється страшенний гамір від їхнього співу, музики та собачого гавкоту".

На матеріалі проаналізованих творів Ч. видно, що, спираючись на існуючу літературну традицію, він успішно розвинув і збагатив її, зорієнтувавши на відтворення різноманітності світу і цінності неповторної людської індивідуальності. Відтак його творчість стала яскравим явищем англійської культури епохи, що передувала Відродженню.

Тв.: *Укр. пер.* — З "Кентерберійських оповідей" // Всесвіт. — 1978. — № 5. *Рос. пер.* — Кентерберийские рассказы. — Москва, 1973; Троил и Крессида. — Москва, 1997.

Літ.: Алексеев М.П. Чосер // Алексеев М.П. Л.-ра средневековой Англии и Шотландии. — Москва, 1984; Богодарова Н.А. Джеффри Чосер: Штрихи к портрету // Средние века. — Москва, 1990. — Вып. 53; Гарднер Дж. Жизнь и время Чосера. — Москва, 1986; Кашкин И.А. Джефри Чосер // Кашкин И.А. Для читателя-современника. — Москва, 1968; Матузова В.И. Англояз. критика о Чосере // Совр. исследования по л.-ре средних веков и Возрождения. — Москва, 1994; Brewer D. Chaucer and his World. — London, 1978; Chaucer: The Critical Heritage: 2 vol. — London, 1978; Chesterton G.K. Chaucer. — London, 1959; Elbow P. Oppositions in Chaucer. — Middleton, 1975; Eliason N.E. The Language of Chaucer's Poetry. — Copenhagen, 1972; Norton-Smith F. Geoffrey Chaucer. — London, 1974; The Age of Chaucer. — Harmondsworth, 1976.

М. Никола

Ш

Шаміссо Адельберт фон
Шатобріан Франсуа Рене де
Шекспір Вільям
Шеллі Персі Біші
Шепард Сем Роджер
Шерідан Річард Брінслі
Шиллер Йоганн Крістоф Фрідріх
Шимборська Віслава
Шоїнка Воле
Шолом-Алейхем
Шолохов Михайло Олександрович
Шоу Джордж Бернард
Шоу Ірвін
Штрітматтер Ервін
Шульц Бруно



ШАМІССО, Адельберт фон (Chamisso, Adelbert von — 30.01.1781, замок Бонкур — 21.08.1838, Берлін) — німецький письменник і вчений-натураліст.

Луї Шарль Аделаїд фон Шаміссо де Бонкур — таке ймення отримав при хрещенні один із класиків німецької літератури. Адельберт Ш. — нащадок старовинного лотаринзького роду, народився 1781 р. у родовому замку Бонкур у французькій провінції Шампань. Його батьки належали до аристократії, але революційні події, що зворохобили всю Францію наприкінці XVIII ст., змусили сім'ю покинути батьківщину. Назавжди у пам'яті Ш. залишився рідний край, закарбований у рядках вірша *"Замок Бонкур"* ("Das Schloß Boncourt", 1826).

Злидні, матеріальні нестатки змусили родину Ш. протягом кількох років поневірятися у Нідерландах та Німеччині, допоки шляхи вигнання не привели їх до палацу короля Пруссії. Тут у Берліні маленький Адельберт 1786 р. став пажем королеви, дружини Фрідріха-Вільгельма II. При дворі він закінчив курс навчання у військовій академії і в 1798 р. став прапорщиком одного із прусських піхотних полків. У 1801 р. він отримав звання лейтенанта, того ж року родині Ш. було дозволено повернутися у Францію, але Адельберт залишився в Німеччині.

У Берліні Ш. мав багато друзів, серед них: відомий німецький критик, літературознавець Ф. фон Ензе, прихильник творчості Г. Гайне Ю. Е. Гітціґ, видавець, письменник Де Ла Мотт Фуке. Результатом їхньої співпраці став журнал "Зелений альманах" ("Grüner Musenalmanach", 1804–1808), який отримав свою назву за кольором палітурки. Вочевидь, саме у той період Ш. вперше спробував свої сили на літературній ниві. Він намагався писати німецькою мовою, проте остаточного вибору щодо свого подальшого майбутнього ще не зробив. З неабияким завзяттям і наполегливістю Ш. прагнув розширити свій кругозір, вдосконалював знання німецької, вивчав грецьку, латину, живі європейські мови, захоплювався природничими науками, особливо цікавлячись ботанікою.

Події, що відбувалися в Європі після приходу до влади Наполеона, змусили Ш., як прусського офіцера, взяти участь у воєнних діях на боці Німеччини. Під Гамельном Ш. потрапив у полон, а після звільнення подав у відставку, з одного боку, не бажаючи воювати проти своїх співвітчизників, а з іншого — не поділяючи загального захоплення діями та особистістю Наполеона.

На той час уже померли його батьки, відтак Ш. протягом кількох років не знав, чим зайнятися. На щастя, з Франції надійшло запрошення стати викладачем в одному з ліцеїв. Але педагогічна кар'єра завершилася цілковитим крахом. Під час перебування у Франції Ш. познайомився з мадам де Сталь, цілком поділяючи її ставлення до Наполеона. Ш. супроводжував її у Швейцарії, Відні, Коппе.

У 1812 р. Ш. повернувся у Німеччину, щоб надалі вивчати ботаніку у Берлінському університеті. Але не забував і про красне письменство. Результатом його літературних вправ, окрім корпусу поетичних текстів, стала книга *"Дивовижна історія Петера Шлеміля"* ("Peter Schlemihls wundersame Geschichte", 1814), яку Т. Манн назвав "однією із найчарівніших у всій німецькій літературі".

Проте ані успішні заняття наукою, ані визнання читачів не допомогли Ш. подолати внутрішнє напруження, яке він відчував. Ш. болісно переживав усе, що відбувалося у Франції, і водночас не міг не визнати, що всім серцем любить Німеччину, яка надала йому притулок у роки поневірянь, мову та культуру якої він хотів би досконало опанувати. Потрібен був час, щоб розібратися у собі, осмислити те, що відбувається у світі. Для цього слід було покинути Німеччину. І така нагода випала. Ш. узяв участь у російській науковій експедиції на бригові "Рюрик", яку очолив О. фон Коцебу. Експедицію організував М. Рум'янцев для пошуку шляху з Берингової протоки навколо берегів Америки. Плавання тривало з 1815 до 1818 р. У червні 1815 р. Ш. був призначений натуралістом експедиції і, таким чином, його давня мрія про навколосвітню подорож здійснилася. На борту "Рюрика" він відвідав Гамбург, Копенгаген, Плімут, Тенерифе, Бразилію, Камчатку, Каліфорнію, Філіппіни, Лондон, Петербург, оминув мис Доброї Надії, побував у водах усіх океанів, зустрів нових друзів. Під час подорожі Ш. отримав безліч вражень, про які невдовзі розповів у книзі *"Мандрівка навколо світу на бригові "Рюрик"* ("Reise um die Welt auf der Brigg "Rürik", 1821).

Трирічне плавання не лише збагатило Ш. враженнями, а й принесло душевний спокій. Він остаточно вирішив залишитися у Німеччині. Емоційний стан Ш. передають рядки з вірша *"Повернення"* ("Bei der Rückkehr"), написаного у жовтні 1818 р. у Свенемюнде. У них висловлений неприхований захват, який відчуває поет, побачивши рідні береги. З уст ліричного героя вірша виривається патетичний вигук: "О німецька батьківщино!" ("O deutsche Heimat!"), він смиренно благає цю, политу "тихими слізьми" ("stille Trännen"), землю не відмовити, коли увечері втомлено заплющаться очі, залишити у густій траві камінь, на який поет міг би покласти свою голову.

Після повернення у Німеччину долею Ш. заопікувався давній шанувальник його таланту

імператор Фрідріх-Вільгельм. Відомий поет і природознавець отримав посаду помічника директора Ботанічного саду, став доглядачем королівського гербарію. Ш. отримував цілком пристойну платню, яка дозволила йому облаштувати власний побут і одружитися. Разом із матеріальним добробутом до поета прийшла пора творчої зрілості, дедалі гучнішою ставала його літературна слава.

У 1825 р. Ш. відвідав Париж. Змінилося і його ставлення до Наполеона. Раніше Ш. гостро критично оцінював Бонапарта, натомість тепер поет сповнений співчуття до драматичної долі людини, котра опинилася у вигнанні. Ці переміни набули втілення у віршах *"Сон"* ("Der Schlaf", 1825), *"Мрійникові"* (1829), драматичному фрагменті *"Смерть Наполеона"*.

У 1837 р. Ш. видав збірку віршів ("Gedichte"), створив цикл *"Вигнанці"* ("Die Verbannten"), до якого увійшли поеми *"Бестужев"* і *"Войнаровський"*. У той самий час він створив цикл балад *"Німецькі народні легенди"*. У 1832 р. Ш. разом із Шауді видавав журнал "Німецький альманах муз" ("Der deutsche Musenalmanach"). 1835 року Ш. обрали до складу Академії наук.

В останні роки життя поет здебільшого творив на ниві лірики. Поряд із працею над власними творами, він перекладав П. Ж. Беранже, вплив якого простежується в окремих віршах самого Ш. — наприклад, у відомій баладі *"Жебрак і його пес"* ("Der Better und sein Hund"). В оригінальних віршах Ш. цього періоду посилюються елегійні настрої, у деяких — приміром, у вірші *"Сон і пробудження"* (1837) — відчувається наближення смерті. Ш., озираючись на пройдений шлях, намагається підсумувати свій життєвий досвід.

Хвороба легень, від якої письменник страждав протягом багатьох років, обірвала його життя у 1838 р. А через півстоліття шанувальники його таланту спорудили пам'ятник Ш. на майдані Монбіжу у Берліні.

Ш. ще за життя був визнаний видатним поетом. Його творчість високо цінував Г. Гайне. Т. Манн у своєму есе "Шаміссо", написаному в 1911 р., відзначав "ефірну ніжність", "епічний спокій і карбовану об'єктивність" поетичних творів нащадка лотаринзького роду із замку Бонкур, підкреслював дивовижну віртуозність терцин Ш. Учні німецьких шкіл початку XX ст. вивчали рідну мову за творами Ш., а Р. Шуман та Е. Ґріґ писали музику до його віршів.

Поетичний доробок Ш. посідає вагоме місце у його літературній спадщині. Улюбленими жанрами поета були балади, поеми, інтимна лірика. Предметом поетичних роздумів автора було кохання і життя жінки ("Frauen-Liebe und — Leben") — саме так називався цикл, написаний Ш. у 1830 р. і покладений на музику Р. Шуманом у 1840 р.

Цикл вирізняється дивовижною увагою до багатющої палітри почуттів, притаманних жіночій душі. Поет намагається зазирнути у глибини переживань покинутої дівчини *("Як блаженна насолода, ці гарячі вуста...")*, з неприхованим захватом, без зайвої сентиментальності відтворює один із найважливіших моментів у житті жінки — материнство *("Біля грудей дитя заснуло...")*. Сумовитими барвами вписана у жіночу долю смерть коханого чоловіка *("Останнє зітхання розкраяло серце...")*. Цикл завершується життєствердним напучуванням, з яким звертається до юної онуки бабуся, що пізнала нелегкий, але прекрасний жіночий талан.

У поетичних рядках Ш. закарбовані нелегкі долі вигнанців, що наважилися кинути виклик можновладцям і небу (поеми *"Бестужев"* та *"Войнаровський"*). Строкатими замальовками людських буднів рясніють твори із циклу *"Пісні і картини життя"*, у якому автор відтворює існуючі соціальні дисонанси: вірші *"Інвалід у божевільні"* ("Der Invalid im Irrenhaus", 1827), *"Стара праля"* ("Die alte Waschfrau"), *"Молитви вдови"* ("Das Gebet der Witwe"). Твори цього циклу будуються на контрасті, Ш. зосереджує свою увагу на брутальних, "неестетичних" аспектах життя. До речі, сучасники звинувачували поета у надмірній прихильності до естетики потворного. Але автор свідомо обирав дисонанс як провідний прийом, продовжуючи традицію ранніх романтиків.

Схильність Ш. до страшних сюжетів виявилася, приміром, у вірші *"Дон Хуаніто Marques де лос Леґанес"*, історії молодого іспанського ґранда, котрий зголосився виконати кривавий вирок, ухвалений його родині, а також у написаній терцинами баладі *"Дівчина із Кадікса"*, у поемі *"Сала-і-Ґомес"*, мотив якої запозичений зі знаменитої німецької "робінзонади" — роману Й. Г. Шнабеля "Острів Фельзенбург" (1731).

Всесвітню славу Ш. принесла книга *"Дивовижна історія Петера Шлеміля"*. Як розповідає сам письменник, він почав працювати над повістю, щоб розважитися та потішити дітей свого приятеля Едуарда Гітціґа, якому й присвячений твір.

У портреті та долі героя повісті чимало деталей, які вказують на його схожість із автором "дивовижної історії". Але успіх повісті принесли не автобіографічні подробиці. Ш. звернувся до одного з вічних сюжетів в історії світової літератури, запропонувавши власний варіант інтерпретації теми угоди людини з дияволом.

Герой повісті — Петер Шлеміль, неповороткий і неквапливий, вбраний у перелицьований чорний сурдут, "довготелесий парубійко", намагається знайти царину, у якій би могли здійснитися його скромні мрії. Під час бучного бенкету, влаштованого одним заможним паном,

Шлеміль, на якого ніхто з гостей не звертає уваги, запримітив "мовчазного пана поважного віку, сухорлявого і кощавого", вбраного у "старомодний сірий шовковий редингот". Дивний пан робить дива: із кишень свого редингота він виймає то "розкішний, гаптований золотом килим", то "трьох вороних коней, осідланих і загнузданих", "справжню розрив-траву, корінь мандрагори, талер-інклюз, чарівний гаманець Фортуната". Усі присутні сприймають те, що відбувається, як належне і, отримавши кожен своє, забувають про людину у сірому вбранні. І лише Петер зауважує у "блідому обличчі" чарівника "щось моторошне". Непомітно покинувши дім багатого господаря, Петер опиняється за містом, де зовсім несподівано знову зустрічає чоловіка у сірому рединготі. Той пропонує Шлемілю продати йому тінь за гаманець Фортуната, у якому ніколи не закінчуються червінці. Побачивши "добрячий, пошитий з міцного сап'яну" гаманець, Петер погоджується. Угода відбулася.

Отримавши гаманець, Петер назавжди розпрощався зі своєю тінню, а разом з нею і з колишнім життям. Шлеміль стає ізгоєм, тому що у нього немає тіні. Його покидають слуги, з ним залишається тільки відданий Бендель. Петер хоче одружитися з Мінною, але отримує відмову. Всі, з ким Шлеміля зводить доля, відвертаються від нього. Геть розчарувавшись у житті, він випадково купує на ярмарку семимильні чоботи і вирушає у мандри, сподіваючись знайти місце, де б він почувався затишно і спокійно. Змінюються материки, пори року, нарешті, Шлеміль знаходить притулок в одній із печер поблизу стобрамних Фів. Звідси він вирушає у свої наукові експедиції, переконаний у тому, що для вивчення природи брак тіні — не перешкода. Саме у світі природи, де не існує упереджень і умовностей, притаманних світові людей, Шлеміль знаходить спокій, але це спокій безмежно самотньої людини.

Розповівши читачам історію Петера Шлеміля, Ш. одним із перших порушив проблему відчуження людини у суспільстві, яка стане центральною в літературі XX століття.

Твори Ш. ще за життя були перекладені багатьма європейськими мовами, англійське видання передрукували в Америці, а в Німеччині книга вийшла з малюнками знаменитого художника Дж. Крукшенка, який ілюстрував твори Ч. Діккенса.

Українською мовою твори Ш. перекладали П. Грабовський, І. Качуровський, С. Сакидон.

Тв.: Укр. пер. — Дивні пригоди Петера Шлеміля. — К., 1966; [Вірші] // Качуровський І. Стежка крізь безмір. — Париж-Львів-Цвікау, 2000. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1974; Нем. поэзия XIX века. — Москва, 1974; Сала-и-Гомес // Поэзия нем. романтиков. — Москва, 1985.

Літ.: История нем. л.-ры. — Москва, 1966. — Т. 3; Манн Т. Шамиссо // Собр. соч.: В 10 т. — Москва, 1960. — Т. 9; Сверстюк Є. Казка про трагедію втрати // Шаміссо А. Дивні пригоди Петера Шлеміля. — К., 1976; Слободская Л. Лит. взгляды А. Шамиссо // Проблемы нем. л.-ры к. XVIII — нач. XIX в. — Куйбышев, 1974. — Вип. 2; Fendel W. Adelbert von Chamisso: Leben und Werk. — Leipzig, 1971; Lahnstein P. Adelbert von Chamisso. — München, 1984.

Л. Дудова



ШАТОБРІА́Н, Франсуа Рене де (Chateaubriand, François René de — 4.09.1768, Сен-Мало — 4.07.1848, Париж) — французький письменник.

Народився в аристократичній родині, здобув освіту у привілейованому колежі Доля, ліцеї Генна й ін. У літературу увійшов 1790 р., написавши ідилію *"Сільське кохання"* ("L'Amour de la campagne"). У розпал революції, в 1791 р., подався в Америку, але невдовзі, довідавшись про ув'язнення короля Людовіка XVI, повернувся до Франції, вступив у роялістське військо, а після його розгрому, у 1793 р., емігрував в Англію, де й жив до 1800 р.

Політичні погляди Ш. мали аристократичний характер. Зі зброєю у руках воюючи проти революції, він перебував у опозиції і до наполеонівського режиму, а в епоху Реставрації обіймав високі державні посади, був послом в Англії. Отримавши портфель міністра закордонних справ (1822–1824), виступив одним із ініціаторів придушення повстання в Іспанії. У царині філософії Ш. дотримувався ідеалістичних поглядів, відкидав матеріалізм XVIII ст., а у 1798 р. навернувся у католицьку віру.

Перебуваючи в Англії, Ш. написав трактат *"Історичне, політичне і моральне есе про революції давні і нові у їхньому стосунку до Французької революції"* ("Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes dans leur rapports avec la Révolution française", 1797), який у Франції вважається першим твором французького романтизму. У невимушеній формі письменник виклав засноване на суб'єктивному відчуванні уявлення про революцію як кару Божу за розбещеність абсолютизму. Він засуджує енциклопедистів, які підготували революцію ідеологічно, і критично відгукується навіть про Ж. Ж. Руссо, до якого Ш. ставився надзвичайно шанобливо.

Головний твір Ш. — п'ятитомний трактат *"Геній християнства"* ("Le Génie du Christianisme ou Beautés de la religion chrétienne", 1802). Ця ґрунтовна книга була спрямована як проти матеріалізму просвітників, так і проти класицистського культу античності. Істинність християнства письменник вбачав у його поетичності, у тому,

що воно розкрило новий світ людських почуттів. "...Настав час показати, що, не прагнучи принизити думку, християнство дивовижним чином відповідає прагненням душі і може зачаровувати розум таким самим божественним способом, як усі боги Верґілія і Гомера", — писав Ш. у передмові. Він запевняв, що католицизм — найпоетичніша релігія, саме тому вона є істинною. Ця думка вимагала доказів, які також були б поетичними. Відтак письменник закомпонував у текст трактату дві повісті — *"Атала"* ("Atala, ou les Amours de deux sauvages dans le désert", 1801) і *"Рене"* ("René", 1802). Друга повість здобула особливо гучну славу. Ш. уперше відтворив у літературі тип "зайвої людини".

Рене розповідає історію свого життя. Він рано осиротів. Його охопила нестерпна туга. Не наважившись податися у монастир, Рене поневіряється світами. Він бачить руїни стародавніх споруд Греції та Риму і переймається думкою про те, що все величне приречене на смерть. Рене — перший у європейській літературі герой, якого охоплює "світова скорбота", його неґація поширюється на все, що існує. І тоді Рене вирішує накласти на себе руки. Героя рятує сестра, яка здогадалася про наміри Рене, прочитавши його листа. Амелі дарує Рене коротку мить щастя. Краса природи, доброта сестри виліковують Рене від "хвороби епохи". Але несподівано Амелі зникає. Невдовзі Рене дізнається, що вона стала черницею, щоби позбутися злочинного кохання, яке вона відчуває до брата. Рене залишається зовсім самотнім. Він не знаходить свого місця в суспільстві, покидає Європу й оселяється серед індіанців Північної Америки. Але ні наближення до природного способу життя, ні краса природи не можуть подолати його песимізму. У фіналі повісті повідомляється про загибель Рене. Цей герой так і не знайшов свого щастя, душевного спокою.

У загальній системі *"Генія християнства"* повість *"Рене"* повинна була зобразити нові почуття людини, які виникають у душі під впливом християнства, і таким чином довести, що воно збагатило внутрішній світ людини, і силу церкви, яка здатна врятувати навіть найстрашніших злочинців. Але Рене, ліричний герой повісті, не приймає релігійної розради. Ш. відкриває "приватну" людину, що відрізняється від класицистської "людини-громадянина". А "приватна" людина не приймає суспільного устрою, традиційної моралі (чернечий постриг був би для Рене капітуляцією перед вимогами суспільної моралі).

У 1809 р. Ш. видав епічну поему у прозі *"Мученики"* ("Les Martyrs") з історії раннього християнства. Серед героїв цього твору — "отці церкви" Ієронім і Августин. Хоча вибір жанру, особливості композиції вказують на близькість письменника до класицизму, проте Ш. продемонстрував новаторство романтика у способі висвітлення історії. Це перший у французькій літературі твір, у якому проявився романтичний історизм, ця епічна поема перебуває біля витоків романтичного історичного роману. Передмова до *"Мучеників"* сприймалася як виклад новаторської концепції історизму. Ш. шукає не яскравий епізод, який може слугувати уроком сучасності, а обирає переломну епоху, у якій виявляється динаміка боротьби соціальних сил, ідеологій; він прагне не лише до точності зображення іншого побуту й інших звичаїв, а й до психологічної правдивості.

Серед інших творів Ш. — новела *"Історія останнього з Абенсераджів"* ("Les Aventures du dernier Abencérage", 1810; опубл. 1826), прозова епопея *"Натчези"* ("Les Natchez", 1826), у якій знову з'являється образ Рене, переклад "Втраченого раю" Дж. Мільтона з додатком *"Есе про англійську літературу"* ("Essai sur la littérature anglaise", 1836), у якому Ш. охарактеризував творчість В. Шекспіра, Дж. Мільтона, Дж. Ґ. Байрона й інших видатних англійських письменників, автобіографічні *"Замогильні нотатки"* ("Les Mémoires d'outre-tombe", опубл. за розпорядженням автора вже після його смерті у 1849–1850 рр.).

Ш. справив вирішальний вплив на формування французького романтизму, його високо цінували А. М. Л. де Ламартін і А. де Віньї, Жорж Санд і А. де Мюссе.

Тв.: *Рос. пер.* — Рене. История последнего из Абенсераджей // Франц. новелла XIX века. — Москва-Ленинград, 1959. — Т. 1; Из "Гения христианства". Предисловие к "Атала" // Лит. манифесты зап.-евр. романтиков. — Москва, 1980; Атала // Франц. романтическая повесть. — Ленинград, 1982; Гений христианства. Опыт об англ. л.-ре и суждения о духе людей, эпох и революций (Фрагменты) // Эстетика раннего франц. романтизма. — Москва, 1982; "Замогильные записки" // Моруа А. Лит. портреты. — Ростов-на-Дону, 1997.

Літ.: Де Ла-Барт Ф. Шатобриан и поэтика мировой скорби в Франции. — К., 1905; Моруа А. Лит. портреты. — Москва, 1970; Moreau P. Chateaubriand. — Paris, 1967; Barbéris P. Chateaubriand: une réaction en monde moderne. — Paris, 1976; D'Ormesson J. Album Chateaubriand. — Paris, 1988; Lebéque R. Aspects de Chateaubriand: Vie — voyage en Amérique — éuvres. — Paris, 1979.

В. Луков



ШЕКСПІ́Р, Вільям (Shakespeare, William — 23.04.1564, Стратфорд-на-Ейвоні — 23.04.1616, там само) — англійський драматург, поет.

Вільям Ш. був старшим сином і третьою дитиною у сім'ї Джона Шекспіра і Мері з роду Арден. Предки

Ш. упродовж століть мешкали в околицях Стратфорда, займаючись хліборобством. Родина Арденів була доволі заможною, їй належало кілька ферм, одну з яких тимчасово орендував Річард Ш., дід письменника. Його син Джон перебрався у Стратфорд. У документах він іноді згадується як "рукавичник", хоча насправді здебільшого займався різноманітною торгівлею, і попервах — доволі успішно. Через рік після народження Ш. його батька обрали до міської ради, а ще через три роки Джон Шекспір став бейліфом, найвищим міським посадовцем. Однак наприкінці 70-х рр. щось трапилося: він уже не купує нерухомість, а розпродує її, поступово зубожіючи.

Майбутньому письменникові на той час щойно виповнилося шістнадцять років. Біографи вважають, що родинні обставини не дозволили йому закінчити навчання у граматичній школі, яка у Стратфорді була дуже доброю і славилася на всю країну. Тож можна припустити, що Ш. здобув ґрунтовну початкову освіту, до якої входило і вивчення класичних мов. Утім, в історії залишилися рядки з пропам'ятного вірша друга Ш., драматурга Б. Джонсона: "...Він кепсько знав латину і ще гірше грецьку..." Це було сказано одним із найвидатніших ерудитів своєї епохи не для того, щоби підкреслити неосвіченість Ш., а щоби звеличити його природний талант.

Документально підтверджених свідчень про життя Ш. збереглося надзвичайно мало; більшість фактів вдалося встановити за побічними свідченнями або пізнішими розповідями, нерідко вельми сумнівними. Дослідники припускають, що, покинувши школу, Ш. деякий час допомагав батькові, виконуючи обов'язки підмайстра. Але у листопаді 1582 р. вісімнадцятирічний Вільям одружився з Енн Хетевей, котра була на вісім років старшою від нього. Шлюб, вочевидь, був вимушеним, адже у травні наступного року у Ш. народилася перша дитина, донька Сусанна. На початку 1585 р. Енн народила двійнят: доньку Джудіт і сина Гамнета. Синові судилося коротке життя — він помер через одинадцять років. Натомість обидві доньки пережили батька, вийшли заміж, мали дітей, однак, незважаючи на це, рід Ш. урвався ще у XVII ст.

Брак вірогідних фактів про життя Ш. породив безліч біографічних припущень. Зокрема, існувала легенда, що невдовзі після народження двійнят Ш. був змушений покинути і сім'ю, і рідне місто, рятуючись від переслідування сусіда-лендлорда, в угіддях якого він займався браконьєрством. Давня, але доволі сумнівна історія. Найімовірніше, що Ш. вирушив у Лондон услід за однією з численних акторських труп, що гастролювали у Стратфорді. Спокуса театром виявилася надто сильною, і Ш. подався в актори. Важко сказати, чи став він добрим актором, проте досягнути вершин майстерності, либонь, так і не зумів, судячи з того, що навіть у власних п'єсах виконував другорядні ролі: приміром, у *"Гамлеті"* — тінь батька Гамлета.

Першу споруду загальнодоступного театру, який так і називався — "Театр", у 1576 р. побудував у Лондоні Дж. Бербедж, син якого — Річард — буде виконавцем провідних ролей у п'єсах Ш. і з 1599 р. співвласником (разом із ним та ще кількома іншими акторами) театру "Глобус". Після спорудження першої театральної будівлі у місті з'являються й інші театри, виникають нові акторські трупи. Проте з початку 1592 до червня 1594 р. лондонські театри упродовж майже всього цього часу були закриті через страшну епідемію чуми. Акторські трупи були змушені податися у провінцію, деякі з них збанкрутували. Невдовзі після відновлення спектаклів Ш. приєднався до нового складу трупи лорда-камергера, що називалася так за посадою свого покровителя, без якого не могли обійтися безправні й упосліджені актори. У 1603 р., після коронації Якова I, трупа перейшла під його безпосередню опіку. До того часу Ш. здобув і славу, і доволі рідкісний для його фаху матеріальний достаток, ставши співвласником свого театру.

Перші кроки на терені драматургії Ш., ймовірно, зробив наприкінці 80-х рр. Принаймні у 1592 р. він був уже достатньо помітною постаттю, удостоївшись ущипливої уваги одного зі своїх попередників Р. Ґріна, котрий належав до кола т. зв. "університетських розумників" (university wits) й у своєму передсмертному трактаті "На гріш розуму, купленого за мільйон розкаяння" писав про Ш. так: "...є вискочень-ворон, оздоблений нашим пір'ям, який із "серцем тигра в шкурі лицедія" вважає, що здатний помпезно виголошувати свій білий вірш незгірше від найкращих серед вас, і він — типовий "на всі руки майстер" — уявляє себе єдиним сценотрусом (Shake-scene) на весь край". Це найдавніший відгук про Ш., особу якого можна ідентифікувати за каламбурним обігруванням його імені (Shake-speare — тобто "той, хто трясе списом") та переінакшеною цитатою з третьої частини "Генріха VI" (акт I, сцена 4, 137): "О, серце тигра у жіночій шкурі".

У словах Р. Ґріна відчувається ревниве почуття, з яким "університетські розумники" поставилися до успіху нового драматурга, котрий не належав до їхнього середовища і не мав університетської освіти, але однаково прагнув здобути літературну славу. І хоча ця, попервах виразно помітна, антипатія невдовзі зміниться відгуками, сповненими поваги та захоплення, проте вона не забудеться остаточно і відіграє свою роль у т. зв. *"шекспірівському питанні"*. Воно виникне наприкінці XIX ст., коли вивчення літе-

ратури сягне фахового рівня, а письменницьке життя стане предметом ґрунтовного дослідження. Отоді-то й був усвідомлений той факт, що у Ш. немає біографії у тому значенні, як її почали розуміти у XIX ст. Ми надто мало знаємо про Ш. Щоправда, це стосується й інших його сучасників, але саме його велич посилювала відчуття таємниці, бентежила уяву.

Отоді-то літературознавці й згадали про першу ворожу реакцію "університетських розумників", із середовища яких обрали і головного претендента на авторство п'єс Ш. — Крістофера Марло. Власне, в тому, що існував такий собі В. Шекспір, уродженець Стратфорда, третьорядний лондонський актор, — у цьому ніхто не сумнівався. Не було певності лише щодо авторства п'єс Ш., відтак дослідники припускали, що хтось купив Шекспірове ім'я, щоби приховати власне. У наш час імовірними претендентами на авторство вважаються понад тридцять осіб. Серед них чимало титулованих аристократів і навіть сама королева Єлизавета, адже саме за часів її владарювання (1558—1603) англійське Відродження сягнуло найвищого злету. Королева була владним і рішучим монархом. Її твердість — запорука величі Англії, саме у "єлизаветинську епоху" країна увійшла до плеяди наймогутніших європейських держав, захопивши владу на морі після нищівної поразки, якої англійський флот у 1588 р. завдав іспанській Непереможній армаді. Дух цієї величі яскраво передають п'єси Ш.

То ж чи не були й вони написані цією видатною жінкою, якій країна завдячувала своїм духовним піднесенням? Але для цього доведеться припустити, що Єлизавета була наділена поетичною геніальністю, яку за будь-яких інших обставин чомусь старанно приховувала. Або ж шукати ймовірних авторів серед тих, чий талант не підлягає сумніву: адже не випадково й саме "шекспірівське питання" постало у зв'язку з припущенням, що автором славетних п'єс був Ф. Бекон, фундатор сучасного філософського мислення, засновник англійської інтелектуальної прози. Але тоді ще краще одразу шукати серед поетів. Відтак дослідники запропонували кандидатуру К. Марло. На його користь свідчить чимало обставин: будучи ровесником Ш., він набагато випередив його своєю ранньою славою. У травні 1593 р. під час п'яної бійки у шинку поблизу Лондона Марло загинув від удару ножем у скроню. А наступного місяця, за відомостями, що дійшли до наших днів, ім'я Ш. вперше згадується як літературне: у реєстраційних книгах гільдії друкарів є запис про публікацію поеми Ш. *"Венера і Адоніс"*. Виникає захоплива версія: можновладні покровителі не зрадили Марло, а інсценували його вбивство і допомогли втекти на континент, звідки він відтоді надсилав до Англії свої нові твори, ховаючись під машкарою імені третьорядного актора.

Якими б дотепними не видавалися аргументи проти авторства Ш., вони можуть претендувати хіба що на той чи інший рівень імовірності, але в жодному разі не дають достатніх підстав навіть для того, щоби надати сміливому здогадові статусу серйозної наукової гіпотези. Проте дебати навколо "шекспірівського питання" тривають і досі. Те, що ми наразі достеменно знаємо про Ш.-людину, важко узгоджується із вивищеним образом "універсального генія", яким його проголосили ще романтики. Як людина з невеликого провінційного містечка, не надто, зрештою, освічена, змогла так глибоко пізнати свою епоху і весь світ? Ця соціальна недовіра, звісно, має вагоме значення, але прагнення розкрити таємницю Ш. значною мірою ґрунтується і на усвідомленні тієї обставини, що людина, котра так яскраво змалювала свою добу, створила галерею сучасних людських типів, сама залишилася в тіні, незважаючи на численні спроби біографічних досліджень.

Ускладнює завдання дослідників і те, що не збереглися до нашого часу рукописи Ш. Вони повинні були зберігатися у "Глобусі", а відтак, либонь, згоріли під час пожежі, що спалахнула в червні 1613 р., коли трупа готувалася до показу п'єси-хроніки *"Генріх VIII"*. Це, звичайно, ускладнює визначення хронології творчості. Однак найвірогіднішим вважається варіант, який у 1930 р. запропонував Е. К. Чемберс. Пізніші виправлення були систематизовані Дж. Макманавеєм, проте дослідження тривають і досі. Подану у цій статті хронологію опублікував Дж. Б. Еванс у додатку до одного із загальноприйнятих сучасних видань Ш. ("The Riverside Shakespeare").

1589—1590	*"Генріх VI"* ("Henry VI", част. I; переороблялася автором у 1594—1595 рр.)
1590—1591	*"Генріх VI"*, част. II—III
1592—1593	*"Річард III"* ("Richard III"), поема *"Венера і Адоніс"* ("Venus and Adonis")
1592—1594	*"Комедія помилок"* ("The Comedy of Errors")
1593—1599	*Сонети* ("Sonnets")
1593—1594	Поема *"Лукреція"* ("The Rape of Lucrece") *"Тіт Андронік"* ("Titus Andronicus") *"Приборкання норовливої"* ("The Taming of the Shrew")
1594	*"Два веронці"* ("The Two Gentlemen of Verona")

1594–1595	*"Марні зусилля кохання"* ("Love's Labour's Lost"; переробляласся автором для показу при дворі у 1597 р.)
1594–1595	Фрагменти із п'єси *"Сер Томас Мор"* ("Sir Thomas More")
1594–1596	*"Король Джон"* ("King John")
1595	*"Річард II"* ("Richard II")
1595–1596	*"Ромео і Джульєтта"* ("Romeo and Juliet") *"Сон літньої ночі"* ("A Midsummer Night's Dream")
1596–1597	*"Венеціанський купець"* ("The Merchant of Venice") *"Генріх IV"* ("Henry IV"; част. I)
1597	*"Віндзорські жартівниці"* ("The Merry Wives of Windsor"; перероблялися автором у 1600–1601 рр.)
1598	*"Генріх IV"* ("Henry IV"), част. II
1598–1599	*"Багато галасу з нічого"* ("Much Ado About Nothing")
1599	*"Генріх V"* ("Henry V"), част. I *"Юлій Цезар"* ("Julius Caesar") *"Як вам це сподобається"* ("As You Like It")
1600–1601	*"Гамлет"* ("Hamlet")
бл. 1601	Поема *"Фенікс і голубка"* ("The Phoenix and Turtle")
1601–1602	*"Дванадцята ніч, або Як собі хочете"* ("Twelfth Night") *"Троїл і Крессіда"* ("Troilus and Cressida")
1602–1603	*"Кінець діло хвалить"* ("All's Well That Ends Well")
1604	*"Міра за міру"* ("Measure for Measure") *"Отелло"* ("Othello")
1605	*"Король Лір"* ("King Lear")
1606	*"Макбет"* ("Macbeth")
1606–1607	*"Антоній і Клеопатра"* ("Antony and Cleopatra")
1607	*"Тимон Афінський"* ("Timon of Athens"; ймовірно, спільно з Т. Мідлтоном)
1607–1608	*"Коріолан"* ("Coriolanus") *"Перікл"* ("Pericles")
1609–1610	*"Цимбелін"* ("Cymbeline")
1610–1611	*"Зимова казка"* ("Winter's Tale")
1611	*"Буря"* ("Tempest")
1612–1613	*"Генріх VIII"* (спільно з Дж. Флетчером?) *"Карденіо"* (п'єса не збереглася)
1612	*"Двоє шляхетних родичів"* ("Two Noble Kinsmen"; спільно з Дж. Флетчером?)

Дослідники не включають до кола канонічних творів Ш. *"Двох шляхетних родичів"* та спірний фрагмент із п'єси *"Сер Томас Мор"*.

Іноді хронологію творчості Ш. доповнюють періодизацією. Головним чином, йдеться про наступні три періоди:

перший — 90-і рр. XVI ст.; іноді всередині нього вирізняють також ранній період (1589–1594). У цей час були написані майже всі хроніки та більшість комедій;

другий — 1600–1608 рр. Цей час називають "періодом великих трагедій";

третій — 1608–1613 рр. У творчості Ш. починає формуватися поліморфний жанр трагікомедії.

За кілька років до смерті Ш. збайдужів до театру. Він нічого не писав після 1613 р. і приблизно саме у цей час повернувся на постійне мешкання до свого рідного міста Стратфорда. Ще одна загадка: що спонукало його, перебуваючи в апогеї слави і життєвого успіху, покинути столицю і податися на спочинок? Можливо, хвороба. В усякому разі, за свідченням сучасних графологів, підписи на всіх трьох аркушах шекспірівського заповіту зроблені рукою хворої людини. До речі, цей заповіт — один із небагатьох документів, який, без сумніву, зберігає почерк Ш. Щоправда, із тексту заповіту перед нашими очима постає радше розсудливий обиватель, аніж видатний письменник — у документі жодним словом не згадано про літературну спадщину.

А втім, поняття авторського права в ту епоху вельми відрізнялося від сучасного. Тоді ще не існувало спеціального законодавства, нерідко на авторське право навіть не претендували, поширюючи свої твори анонімно: одні — тому, що посідали надто високе становище, щоби зізнатися у творчості, а інші — тому, що перебували надто низько, щоб їхнє ім'я могло щось важити. Драматичний твір здебільшого ставав власністю трупи, для якої він створювався (нерідко — групою авторів). Ш. також, як вважають дослідники, брав участь у такій колективній творчості. Існує навіть спеціальний напрям у науці, що займається текстологічним з'ясуванням міри участі Ш. у створенні чужих п'єс та пошуком сторонніх фрагментів у його власних творах. Драматургія щойно вступала в епоху індивідуальної творчості, поступово долаючи фольклорну анонімність.

Відомо, що Ш. не вигадував сюжетів. Він їх запозичував. Сюжетними джерелами могли слугувати італійські новели, комедії та трагедії англійських попередників, твори античної традиції, вже відкритої гуманістами, серед яких в Англії особливе місце посідала героїчна постать Т. Мора. У нього Ш. запозичив історію Річарда III, зберігши також і трактування цього образу Мором, що ґрунтувалося на несприйнятті короля-тирана. Античну історію Ш. знав за Плутархом, якого переклав і в 1579 р. видав Т. Норт. Перипетії національної історії драматург відтворював за "Хроніками" Е. Холла та щойно опублікованими "Хроніками Англії, Шотландії та Ірландії" (1577) Р. Холіншеда.

Історичні персонажі з'явилися на театральній сцені ще до Ш. Це стало можливим завдяки середньовічному жанрові мораліте, який, по суті, був повчальною розповіддю про життя Людини. Спочатку йшлося про Людину загалом (саме так називається і найвідоміший твір цього жанру — "Everyman"). Смерть, Приязнь, Добрі справи, Краса, Знання — все це персонажі мораліте, які до певного часу були єдиними дійовими особами. Але приблизно за півстоліття до Ш. на зміну узагальнено взятому життю Людини у мораліте прийде історичне буття: повчальна інтонація хоч і залишиться, проте ґрунтуватиметься на розповіді про долю якоїсь відомої людини, найімовірніше — монарха.

Більшість історичних п'єс або хронік Ш. поділяються на два цикли з чотирьох п'єс, тобто на дві тетралогії. Перша складається з *"Річарда III"* і трьох частин *"Генріха VI"*; до другої увійшли *"Річард II"*, дві частини *"Генріха IV"* та *"Генріх V"*. Тема першої виникає між двома епохами: середньовіччям і Відродженням — як тема моральної відповідальності великої людини. Тема другої тетралогії пов'язана з початком Нового часу, що співвідносить історичну особистість з ідеєю виникнення національної держави.

Коли у *"Річарді III"* ще не король, але брат короля Річард Глостер з'являється перед публікою зі своїм першим монологом, який функціонально відіграє роль прологу до всієї п'єси, то він іще начебто належить старому середньовічному театрові. З першої фрази Річард починає з'ясовувати попередній історичний контекст, уводячи глядачів у суть справи: "Нарешті сонце Йорка обернуло // Звад наших зиму в літо світлодайне" (пер. Бориса Тена).

Якщо перекласти цю метафору мовою історичних фактів, то Річард розповідає про той момент у війні Червоної і Білої троянд (1455–1485), коли дім Йорків, до якого належить і він сам, здобув перемогу. Подієвий зачин був неодмінним атрибутом у старій п'єсі. Чи то хор (у дусі античної трагедії), чи то якийсь із персонажів, котрий перебирав на себе цю роль, з'являвся на сцені і стисло розповідав про драматичні перипетії подальшої дії — аж до фінальної розв'язки, яку не вважали за потрібне приховувати.

Річард також нічого не приховує — ані плану своїх подальших дій, ані рис свого характеру:

Поклав собі негідником я стати
Й прокляв пусті забави наших днів...

Фізичні вади Річарда ("Ні постаті, ні вроди я не маю, // Потвора недороблена, у світ цей // Дочасно кинута напівлюдина") — зрима метафора його душевної потворності. Це риса психологізму Ш., що ґрунтується на театральній традиції і завжди шукає зовнішньої вираженості для внутрішнього стану: у портреті, в жесті, відвертому монолозі або навіть у матеріалізованому фантастичному видінні — на кшталт тих, які ввижаються Річардові у нічній сцені перед боєм чи Макбетові у сцені з відьмами.

Річард відкривається перед глядачами, але не перед іншими персонажами. З ними у нього — подвійна гра, яку він, зрештою, й обіцяв, вперше з'явившись на сцені. Лише публіка повинна зрозуміти Річарда з самого початку, зрозуміти до самого дна його душевної ницості, не людської, а диявольської. Ця асоціація не довільна, а доконечна для розуміння характеру, який генетично походить від диявола середньовічного театру. Тогочасний глядач чудово розумів, хто перед ним, але ніколи досі йому не траплялося побачити ворога роду людського настільки віртуозним і натхненним. Ніколи — настільки людяним.

У старому театрі героєві зазвичай доводилося вірити на слово, оскільки сама дія відбувалася поза сценою і її замінювала розповідь про неї. Натомість у Ш. дія виходить на сцену і розігрується у найважливіших конфліктах персонажів. Характер набуває небувалої досі динамічності, позаяк із просторікуватих монологів переходить у дію, вимагає нового слова — драматичного, по-розмовному замашного і поетично багатозначного. Таким постає Річард у наступних після першого монологу сценах: у розмові з братом Кларенсом, якого він, удавано люблячи і жаліючи, посилає на смерть у Тауер, чи у сцені з леді Анною. Річард — убивця її нареченого, принца із Ланкастерської династії, та його батька Генріха VI, за домовиною якого, проклинаючи убивцю, прямує леді Анна, котра закінчить цю сцену фактичною згодою на кохання Річарда.

Річард — хитрий та підступний (як він і обіцяв у першому монолозі), міцний і сильний до останнього, до фатальної зустрічі з графом Річмондом, який у чесному двобої відбере у нього життя разом із англійською короною. Герой-рятівник (засновник династії Тюдорів, до якої

належала і королева Єлизавета) перемагає героя-негідника, але — героя. Це закон епосу, якого дотримується і його спадкоємиця — висока трагедія.

"Річард III" відкриває шлях до трагедій Ш. значно більшою мірою, ніж *"Тіт Андронік"*, у якому гори трупів і ріки крові були зумовлені вимогами жанру кривавої трагедії. Цей жанр вельми подобався глядачам, але Ш. лише одного разу поступився своїми художніми пріоритетами, потураючи смакам публіки, аби згодом остаточно привернути її увагу до найважливішого і найстрашнішого — краху людського в людині, особливо ж — у великій людині. Чим величніша особистість, тим страшніша вона у своїй деградації. *"Річард III"* відкриває шлях до "великих трагедій", безпосередньо до *"Макбета"*.

І до хронік Ш. він також відкриває шлях значно більшою мірою, ніж надто розтягнутий *"Генріх VI"*, що передував *"Річардові III"*. Це була, ймовірно, перша п'єса Ш., що здобула певний сценічний успіх, оскільки негативний відгук Гріна — перший із відгуків про Ш. — спрямований саме проти *"Генріха VI"*. У певному сенсі Грін міг почуватися скривдженим, адже новий драматург справді скористався здобутками своїх попередників. Саме "університетські розумники" розробили техніку драми, яка дозволила з набагато більшою легкістю і різноманітністю відтворити сюжет у подіях і характер у слові. Ш. лише ефектно розгорнув ці новації у панорамному *"Генріху IV"*, зате вже у *"Річарді III"* він з усією очевидністю створив щось досі небувале.

Щоби рухатися вперед, Ш. спочатку начебто повертається назад, підкресливши зв'язок із жанром мораліте. Йому знадобилося колишнє джерело морального світла, у якому він і показав події, але висвітлив їх не з Божественної висоти, а зсередини. Його герой-негідник порушує не світовий порядок, а плин Часу. Всупереч своєму попередникові К. Марло і тим уявленням, які сприймалися як доктрина Н. Мак'явеллі, Ш. відмовляється відокремлювати політику від моралі і вважати, що в політиці мета виправдовує засоби. Але він не застосував і давніх аргументів Божественної кари, а знайшов нові. Покарання виявляє себе моральним стражданням, хоча Річард з притаманною йому твердістю духу або бездушності до останнього намагається чинити упертий опір. Тут мотив моральної розплати сконцентрований фактично до єдиної сцени, але згодом він буде розгорнутий на увесь простір трагедії у *"Макбеті"*. Адже проти злодіянь є ще й інший аргумент — історичний, навіть політичний. Мета — влада, а вона здобута лише позірно, її не вдається втримати скривавленими руками. Вже у сцені коронації Річард приречений — народною безмовністю.

Державець і народ — це головне питання історії; воно постійно супроводжує жанр хроніки. Закон цього жанру — рух історичного часу: "Є у житті людей порядок певний..." (*"Генріх IV"*). Цим відкриттям Ш. ще скористаються й історія як наука, яку він випередив у своїх прозріннях, і шерега романістів, починаючи з В. Скотта.

Відкриття почалося, коли Річард Глостер, якого спершу ототожнюють з дияволом із середньовічного театру, у процесі розгортання дії перетворюється на короля Річарда, котрий відокремив політику від моралі. Відкриття завершується у *"Генріху IV"* уже не стільки в напрямі розвитку жанру хроніки, скільки через з'ясування його можливостей у сусідстві та взаємодії з головними жанровими формами: комедією та трагедією.

Ш. ніколи не трактує жанр як щось завершене й усталене, не співвідносить його з якимсь обов'язковим взірцем чи низкою непорушних правил. Це риса дещо пізнішої епохи — класицизму. Шекспірівський жанр — це спосіб бачення, кут зору, своєрідний кристал, у якому відбувається заломлення магістральної теми: для трагедії це Людина, для комедії — Природа, для хроніки — Історія. Становлення жанру — це процес кристалізації теми, коли визначаються основне коло героїв та притаманні жанрові Простір і Час.

Коли йдеться про героїв, то у *"Генріху IV"* кожен жанр має своїх повноважних представників. Що ж до Простору, то простір хроніки спочатку звужений до краю — до розмірів двору короля Генріха. Далі поки що не вдається просунути ідею міцної національної держави, ту ідею, з моменту виникнення якої Ш. починає відмірювати історичний Час. Цей час поки що не має влади ані над корчемним, ані над феодальним свавільством.

Генріх вихопив корону з рук слабкого тирана Річарда II. Про нього — окрема хроніка. Саме ці події і стали причиною столітнього розбрату, який звершився війною Троянд. Надмір сили занапащає одного Річарда, надмір слабкості — іншого. Обоє виступають апологетами свавільства, згубного для держави, для соціальної гармонії.

Саме про суспільну злагоду мріє, задля неї не шкодує себе король Генріх. Та все марно, адже він сам також порушник. Не за правом спадковості здобув він трон, а за правом сильного, хоча в даному випадку його дії мають моральне підґрунтя: Генріх безневинно постраждав від вінценосного родича. Однак, за середньовічним правом, влада монарха — від Бога, і ніхто не сміє зазіхати на неї. І все ж таки Ш. не насилає на Генріха IV божественну кару, а ставить його перед неминучістю політичних наслідків заколоту: той, хто почав розбрат, врешті-решт, і сам стане жертвою смути.

Проти Генріха повстають феодали, які свого часу допомогли йому здобути корону. У їхніх замках панує епічний час, який не відає перемін і співвідносить людину з незмінною повторюваністю природного циклу, з безумовністю життєвого ієрархічного порядку. Щоправда, тут високо цінується подвиг, що здійснюється не в дусі ранніх форм епосу, у яких герой виступає уособленням народної, родової сили; тут і подвиг, і герой належать рицарському світові з його єдиним культом — особистої честі. Його ідеальним втіленням у хроніці виступає Гаррі Персі на прізвисько Готспур. На нього з тугою позирає король, який волів би бачити його серед своїх прибічників, а не у ворожому таборі. Більше того, Генріх навіть хотів би, щоб його власний непутящий син Гаррі був схожим на свого тезка. Ш. підкреслив певну спільність між цими персонажами, зробивши їх — всупереч історичним фактам — ровесниками. Але ці аналогії передусім мають на меті посилення контрастності у зображенні характерів, аби ще більше увиразнити ницість принца Гаррі на тлі героїзму Персі, прозваного Готспуром ("гаряча острога") за непогамовний норов.

Проте у хроніці Готспур видається героєм з чужого жанру. Він з'явився із епосу і міг би перейти в трагедію, де, зберігаючи цілісність своєї натури, був би приречений на високу загибель і оплакування. Натомість тут він стає радше посміховиськом: Готспур гине у чесному двобої від руки принца, а його тіло віддають на наругу Фальстафові. Таємничий сер Джон Фальстаф, огрядний рицар, загадковий і величний у своїй зниженості. Під його проводом у корчмах і на розбійницьких стежках починає свій життєвий шлях принц Генріх. Як античний Антей, Фальстаф наснажується силою землі, силою усього тілесного та матеріального.

Простір хроніки, до краю звужений, обмежуваний на початку, здобуде тріумфальну звитягу разом з ідеєю держави. У цьому просторі не місце ані Готспурові, ані Фальстафові, якого щойно коронований король Генріх V проганяє геть. Монарх пізнав Природу, виборов право на людську велич, перемігши Готспура, але все це заради однієї мети — Держави, якій він відтепер самовіддано присвячує своє життя. Тепер він — ідеальний герой історичного Часу, яким і постане у наступній хроніці, названій його найменням. Природа і Особистість у *"Генріху V"* з самого початку підлягають Історії. Натомість перед Фальстафом стелиться інший шлях — у комедію. Він ще раз з'явиться у *"Віндзорських жартівницях"*, написаних одночасно з *"Генріхом V"* і, як подейкують, на особисте замовлення королеви. Фальстаф — блазень за своїм театральним амплуа і залежить від того, що він висміює. У хроніці він — блазень Часу, під сміх якого ховають епоху. Шекспірівський сміх — останній могутній відгомін народної сміхової культури (М. Бахтін), і Фальстаф — її герой.

У *"Віндзорських жартівницях"* Фальстафа у кошику з брудною білизною вкидають у побут, із хроніки — в комедію. Вилучений зі своєї ритуальної сміхової ролі, він разом із нею втрачає виняткову прерогативу на сміх. Тепер він розвінчаний і сам стає об'єктом насмішкуватих глузувань, гри. Вся шекспірівська комедія за своєю природою є сміховою і саме завдяки цьому вона протистоїть подальшому розвиткові жанру, який з плином часу дедалі більше набуватиме сатиричних рис.

У театрі Ш. ще побутував звичай перебивати божественний сюжет комічною інтерлюдією. Ієрархія якщо й існувала, то була вельми рухливою, динамічною — аж до цілковитого змішування або взаємного переміщення високого і низького. Звісно, Ш. розрізняв комедію і трагедію, але розрізняв не лише для того, щоби протиставити, а нерідко — щоби зблизити ці жанри, змусити їх навзаєм проникнути одне в одного. У схожій життєвій ситуації він не раз показував можливості протилежного розвитку.

Молоді люди кохають всупереч батьківській волі і в комедії *"Сон літньої ночі"*, і в одночасній з нею трагедії *"Ромео і Джульєтта"*. Гермія кохає Лізандра, а її батько вподобав Деметрія. Саме на шлюбі з ним батько і наполягає перед афінським царем Тезеєм. Глядачам же ці двоє юнаків видаються напрочуд схожими і рівними — за віком, становищем, чеснотами. Залишається припустити, що один обраний через примху кохання, а другий — через примху свавільного батька. Переможе перший, тому що вся комедія — про примхливість любовного почуття, про його право, підтверджене дивами природи, які метафорично матеріалізуються: лісом, фантазією, ельфами... Відтак батькові доводиться визнати свою поразку.

Конфліктна ситуація тяжіє до щасливого кінця, якщо вона ґрунтується на випадкових і здоланних перешкодах. Норовливу панночку, виявляється, не так уже й складно приборкати, якщо суть конфлікту не зачіпає її характеру — сильного і вільного від дріб'язковості, а зумовлена тим, що дівчина наразі ще не зустріла гідного приборкувача. Кавалери Б'янки неможливі поруч із Катариною, але ось з'явився Петруччо, і все стало на свої місця.

Усі ранні комедії Ш. так чи інакше можна об'єднати назвою першої з них (сюжет запозичений у Плавта) — *"Комедія помилок"*. Помилки, непорозуміння — словом, випадок є наріжним каменем їхнього конфлікту. Те, що відбувається, не суперечить гармонії світу, зв'язки не розпалися, вони лише дещо змінили розташування. Але цьому можна зарадити. Натомість

у пізніших комедіях, які з'явилися на зламі XVI–XVII ст., все буде інакше. Ці комедії називають серйозними, драматичними, проблемними або об'єднують їх назвою однієї з них: *"Кінець діло хвалить"*. У цих п'єсах щасливий кінець, якого вимагає сам жанр комедії, не переконує у тому, що гармонія відновлена, адже її порушення аж ніяк не були випадковими. Одна справа — примха, непорозуміння, а інша — ображене почуття аристократичної гідності, соціальний забобон, через який повинен переступити Бертрам, граф Руссільйонський, щоб за королівським наказом одружитися з донькою лікаря.

Ще важче повірити у те, що узурпатор герцог, від жорстокості та люті якого персонажі втікають в Арденнський ліс (тут ідеться вже не про феєричні дива, а радше про меланхолійне усамітнення), що такий герцог сам з'явиться туди, розкаявшись і визнавши свою провину *("Як вам це сподобається")*. Справедливість відновлена, але це вже відверто поетична справедливість, щасливий кінець, дописаний до не надто щасливої історії. Розлад посилився, конфлікт увійшов у характери, в обставини. У Ш. є п'єси, де щасливий кінець взагалі не дозволяє зберегти первісне жанрове означення: *"Міра за міру"* або *"Венеціанський купець"*.

В останній із них уже безпосередньо з'являються герої, що виходять за жанрові рамки: вражений безпричинною меланхолією купець Антоніо і ще більшою мірою купець-єврей Шейлок, образ якого створений наче з єдиною метою — показати, наскільки різною може бути одна й та сама людина, які крайнощі поєднуються в її натурі. Вважається, що цей характер є полемічним у стосунку до п'єси К. Марло "Мальтійський єврей", де драматизується національний забобон, на основі якого Ш. створює національний характер. Характер трагічний і з цього погляду контрастний у стосунку до першої власне шекспірівської трагедії — *"Ромео і Джульєтта"*.

Дія *"Ромео і Джульєтти"* розпочинається з Прологу, який виголошує хор, виклавши у чотирнадцяти рядках увесь зміст трагедії і навіть запропонувавши власне пояснення причин того, що має статися далі. Відтак, судячи з Прологу, перед глядачем розгортатиметься трагедія долі.

Потім перша сцена, у якій перед очима глядачів спалахує сварка — фарсова, пародійна стосовно ворожнечі, якою розділені дві поважні родини у славному місті Вероні: Монтеккі та Капулетті. Сваряться слуги. Така комічна преамбула (іноді навіть без слів, а у формі пантоміми) була усталеним кліше тодішнього театру, так що Ш. тут, як і в Пролозі, підтверджує свою згоду дотримуватися літературних і сценічних звичаїв, аж до мотивування — доля стає на заваді коханню.

Таке пояснення має в трагедії відданого прибічника. Це Ромео. Не раз, особливо перед здійсненням якогось важливого вчинку, він вичитує у зоряному небі "майбутнього лихі знамення", аж доки, вигнаний із рідного міста, не отримає неправдивої звістки про смерть Джульєтти і не згадає про них востаннє: "Зорі, кидаю вам виклик!.." (пер. І. Стешенко). Більше про зорі, про долю не йтиметься — так, наче обіцяна трагедія долі, хоч і зайшла доволі далеко, проте залишається недописаною.

Ш. і у своїй зрілій творчості нічого не поспішає змінювати, а якщо й змінює, то здебільшого намагається приховати свої новації за звичним фасадом. Глядач сподівається побачити трагедію, й автор не хоче його розчаровувати, зберігаючи впізнавані прикмети жанру, усталені мотивації, змушуючи свого героя говорити чужим голосом — голосом традиційно мислячого героя трагедії.

Переміни виявляють себе в реальному розвитку подій, де — у трагедії, як і в хроніці, — термін і плин людського життя відміряні не довжиною нитки, яку прядуть парки, а годинником історичного часу.

Протистояння Монтеккі та Капулетті — це ще не конфлікт трагедії, а лише привід для конфлікту, у якому ворожі родини, по суті, виступають однодумцями. Вони перебувають на одному боці барикади, а закохані — потойбіч. Ворожнеча і кохання зійшлися у трагедії, і ворожнеча зазнала поразки — над тілами закоханих. Тобто не доля була проти кохання, а ворожнеча, все місто, захоплене нею, живучи ще за звичаями, успадкованими із сивої давнини, звідки походить і сама ворожнеча, причина якої вже давно загубилася у пам'яті.

Ворожнеча — із середньовічного, феодального, родового минулого. Любов — філософія нового часу. Закоханою з'являється нова людина, у коханні утверджує для себе світову гармонію і земний світ, у якому їй належить влаштуватися ґрунтовніше, міцніше, по-діловому. Втім, заповзятливість буде зауважена дещо пізніше, а спочатку поезія відгукується на кохання.

Трагедія *"Ромео і Джульєтта"* з'явилася в оточенні сонетів, здебільшого написаних одночасно з нею і суголосних їй. Сонетний тон лунає і в трагедії, передусім з уст самого Ромео. Говорячи про кохання, він не втримується в межах драматичного білого вірша і збивається на римовані, сповнені солодкої любовної млості, рядки. Саме такою є і тональність сонетної форми, яка усталилася в англійській поезії ще перед Ш.

Англійський сонет сформувався у 1530–1540-х рр. На відміну від італійського, його строфіка складалася з трьох катренів і заключного римованого двовірша. Саме цю форму іноді називають "шекспірівським сонетом", хоча Ш.

і не був її творцем. Його збірка із 154 сонетів створювалася у період найбільшого захоплення сонетом в Англії, відтак саме цим можна пояснити бажання Ш. переглянути, спародіювати деякі прийоми, які стали надто банальними, набули шаблонних рис.

Ліричний сюжет поділяє збірку на дві частини: сонети № 1–126 присвячені другові, а решта (№ 127–154) — смаглявій дамі. Образ друга пов'язують з одним із вельможних покровителів Ш., графом Генрі Різлі Саутгемптоном, ініціали якого, як гадають, вказані у присвяті до всієї збірки сонетів ("to ... Mr. W. H."). Що ж до дами, то, всупереч сонетній традиції, вона — брюнетка. Річ не в тім, що поет встановлює новий тип фізичної вроди, але саму вроду він залучає до іншого контексту значеннєвих асоціацій. "Білява" — англійською мовою "fair", але цим же словом передається також складний комплекс моральних чеснот. В епітеті, що означає темний колір волосся, цей асоціативний зв'язок втрачається, а поняття кохання зводиться до земного рівня:

Моя кохана — не сяйна, як сонце,
Не схожі на корал її уста,
Її коса — не злотне волоконце,
А чорнодроту плетінка густа.

В коханої не білосніжні груди,
І щоки — не троянди запашні,
Моя кохана дихає, як люди,
А не пахтить, мов квітка навесні.

(№ 130, тут і далі пер. Д. Павличка)

Це породжує в душі самого поета низку суперечливих емоційних реакцій: він то у захваті підкреслює, що його кохана не має нічого спільного із заяложеними поетизмами і "на землі живе" (№ 130), то трагічно переживає посилення тілесного елементу, який дедалі більше уподібнює кохання до хтивої жаги (№ 129).

Якщо про ранню трагедію Ш. можна сказати, що вона "сонетна", то, в свою чергу, про сонети можна сказати, що вони позначені рисами трагічності. У *"Ромео та Джульєтті"* кохання ще в дусі Ренесансу є символом універсальної гармонії, але в сонетах сама ця гармонія аж ніяк не погідна, а сповнена відчуттям неминучого розриву, болісної нерозділеності.

І все-таки Ромео — це лише юність шекспірівського героя. Майбутня трагедія вимагатиме героя повністю. Натомість тут він віддає життя, але залишає недоторканним своє кохання — прекрасне почуття, яке перемагає сумніви і не пускає всередину себе недосконалість зовнішнього світу.

Головні лінії творчої еволюції Ш. особливо виразно простежуються у змінах основних людських типів, взаємин або варіантів жанрової форми, у яких вони втілюються. Яким би умовним не видавалося означення особливого жанру "трагедії кохання", але зміна трактування теми, безумовно, дає підстави для висновків стосовно загального характеру еволюції. У жодного з персонажів трагедії *"Ромео і Джульєтта"* не виникає питання: чому вони кохають одне одного? Але саме це питання гостро непокоїть усіх у трагедії *"Отелло"*: як могла Дездемона полюбити немолодого мавра, чужого серед венеціанців?

Припускають різне: батько героїні, Брабанціо, вважає, що у всьому винні чари, магія; Яго переконаний, що це — "наслання крові з мовчазної згоди душі". Сама ж Дездемона, яку викликали у сенат для пояснення, каже: "Я побачила обличчя Отелло в його душі". У цій фразі вона використовує те саме слово "mind", що й у знаменитому визначенні кохання, яке Ш. подав у 116 сонеті:

Не визнаю я перепон для шлюбу,
Правдивих душ і серць. То не любов,
Що годиться на речену їй згубу,
Міняється зі зміною умов...

Кохання Ромео і Джульєтти — це також передусім єднання душ, але воно наче мається на увазі саме по собі (з огляду на зовнішню схожість закоханих — юних і прекрасних). А от в *"Отелло"* зовнішній план має настільки другорядне значення для кохання Отелло і Дездемони, що Ш. навіть підкреслено усуває будь-які зовнішні перешкоди з їхнього шляху. Лише у І акті виникає відчуття небезпеки, коли за кількома репліками стає зрозумілою могутність Брабанціо, який вважає себе одуреним. Проте обставини не сприяють помсті: вибухнула війна з Туреччиною, а це негайно підвищує значення Отелло як командувача венеціанської армії. А в наступних актах дія взагалі переноситься на Кіпр, де Отелло — губернатор і господар ситуації.

На відміну від *"Ромео і Джульєтти"*, тут обставини перебувають під контролем героя, і тим трагічнішим видається його невміння належно скористатися цією владою. Трагедія стане можливою, коли Отелло повірить Яго, довіриться венеціанській розсудливості. Ми можемо бачити, як кохають у Венеції: легко — як Кассіо Б'янку; по-діловому, по-сімейному — як Яго Емілію. Але так, як Отелло кохає Дездемону, — так тут не люблять, а тому й не можуть повірити у її кохання.

Ш. завжди повторює основну тему трагедії у кількох паралельних сюжетах (за це йому згодом дорікали прибічники класицистичної композиції, трьох єдностей, серед яких головна — єдність дії, порушувана Ш.). Але таке повторення необхідне, щоб судити про винятковість трагічного героя, який за всіма канонами жанру

не може не бути винятковим. Втрачаючи цю рису, він здійснює трагічну помилку.

Отелло повірив, що Дездемона — як усі, і зруйнував "єднання двох душ". Ромео і Джульєтта гинуть, перемагаючи ворожнечу коханням, не зрадивши ні свого почуття, ні самих себе. Трагедія Отелло в іншому, вона подібна до його кохання. Все зовнішнє у цій трагедії — лише привід. Справжня дія відбувається всередині душевного світу, якому належить і кохання, і фатальна помилка, і головна катастрофа — крах самого кохання, після чого гармонію змінює хаос. Трагедія долі? Це пояснення не спадає на думку жодному з персонажів, хоча неминучість трагедії вони передбачають. Похмурі передчуття властиві передусім Яго — він виходить зі свого знання про людей та звичне кохання. І хоча у цьому конкретному випадку Яго помилився, проте йому вдалося переконати Отелло у правдивості своєї помилки, посиленої витонченою підступністю.

Існує ще одна відмінність між двома трагедіями кохання, ранньою і пізньою. У *"Ромео і Джульєтті"* ще здавалося, що все найгірше — з минулого, а майбутнє буде світлим, у ньому переможе кохання. Тепер так не здається: Яго сучасніший за Отелло. Так само, як Полоній сучасніший за Гамлета.

З початком нового століття для Ш. розпочався період "великих трагедій", хронологічно першою з яких став *"Гамлет"*. Серед комедій найближчою для нього є *"Як вам це сподобається"*, у якій діє меланхолік Жак, котрий філософує про різні вікові етапи людського життя. Меланхолія — хвороба нової епохи і стан його душі. Першим з-поміж героїв Ш. нею був уражений Антоніо з *"Венеціанського купця"*, тепер — Гамлет. Меланхолія спонукає до усамітнення, споглядання, змушує заглиблюватися в себе, сумовито озираючись навколо.

У *"Гамлеті"* також багато спільного з "римською" трагедією Ш. *"Юлій Цезар"*, і ця близькість зумовлена концептуальними аналогіями з образом морального ідеаліста Брута, який надто самотній, щоби перемогти, і надто відданий добру, щоби вижити. Але коли Брут гине, навіть його ворог Антоній схвально відгукується про нього: "Його життя — прекрасне, і стихії // В нім так з'єднались, що сама природа // Могла б устати й перед цілим світом // Оголосити: "Це була людина" (пер. В. Мисика). Ці рядки із *"Юлія Цезаря"* напрочуд виразно продовжені у написаному на рік пізніше *"Гамлеті"*. Ще ні про що не здогадуючись, Гамлет запитує свого єдиного друга Горацію, чи пам'ятає той його батька. Відповідь Горацію: "Пригадую, він справжній був король". Гамлет заперечує: "В усьому і для всіх він був людина, // Вже не побачу рівного йому" (пер. Л. Гребінки).

І в першому, і в другому випадках, продовжуючи традицію гуманістичної думки Відродження, слово "людина" лунає як символ найбільшої вартості, найвища похвала, яка тепер за допомогою дієслова минулого часу відсувається у безповоротну минувшину: "... Він був людина, вже не побачу рівного йому".

Або з гірким усвідомленням цієї нової істини, або зі спробою спростувати її написані три "великі трагедії": *"Гамлет"*, *"Король Лір"* і *"Макбет"*. Колись їх намагалися характеризувати через спільність центральної теми — як *тронні* трагедії. Але цей термін неточний у тому сенсі, що зміщує трагічну тему в інший жанр — хроніку. Саме там доречними є корона і трон, атрибути влади, під знаком якої все відбувається. Натомість у трагедії інший магістральний сюжет — Людина.

Проте згаданий термін правильний у тому сенсі, що однією з домінуючих ознак великої особистості автор обирає її ставлення до влади. Ставлення Гамлета — найбільш невизначене, хоча його проблеми також пов'язані з троном, який у нього відібрали і який він чомусь не квапиться (а, можливо, навіть і не хоче) повернути.

Ставлення Ліра та Макбета до влади є протилежними. Лір — король, про це згадується вже у самій назві трагедії, яка починається з того, що він ним більше бути не хоче. Усією своєю долею Лір може підтвердити слушність гамлетівського заперечення Горацію: не король, а людина. Лір прагне любові, а не поклоніння. Він просить, щоб у ньому побачили людину, але робить це як король, не уміючи опуститися до рівня чужої людськості, зрозуміти її. Щоби зрозуміти, йому доведеться пройти через увесь простір трагедії.

Макбет мріє про трон, не маючи на нього права, спадкового права, якому він протиставляє інше — людське. Чи не єдиний він тут гідний трону? За цим питанням — увесь жах трагедії, але хіба логіка питання не диктується гуманістичною думкою, яка все вимірює гідністю людини і закликає звільнитися від усього, що заважає становленню гідної особистості?

Постає проблема генія і злочинства, їх сумісності, того, чи повинна існувати моральна межа для вчинків великої людини. Макбет знає відповідь, і це знання спочатку змушує його вагатися: "Я смію все, що можуть люди сміти. // Хто сміє більше, той вже не людина" (пер. Бориса Тена). Він знає, вагається і все ж скоює злочин, який підносить його на вершину земної величі, але позбавляє права бути людиною.

Здійснилося відьомське пророцтво, з яким перегукуються слова самого Макбета, коли він уперше з'являється на сцені. Перші слова героя у Ш. зазвичай відіграють важливу роль, оскільки вони нерідко задають тон характеру та долі героя

й означають більше, ніж відомо самому персонажеві. Макбет не чув відьомської пісеньки з її приспівом: "Є зло в добрі, добро у злі..." (в оригіналі: "Fair is foul, and foul is fair"). Проте Макбет відгукується на ці слова, вперше з'явившись перед глядачами, маючи на увазі щойно виграну ним жорстоку битву: "О день цей найстрашніший і найкращий".

У *"Макбеті"* прекрасне безповоротно збігається зі своєю протилежністю, переходить у неї: що є в п'єсі величнішого, прекраснішого від Макбета на початку і що жахливіше від нього у фіналі трагедії? А найболісніше вражала свідомість епохи та обставина, що жертвою переродження виявилося найдорожче, об'єкт віри і поклоніння — Людина!

Разом із цим з'являється острах у ставленні до вчинку, дії, кожного кроку, бо кожна людина дедалі тісніше пов'язує себе з недосконалим світом, начебто стає співучасницею у його недосконалості: "Так розум полохливими нас робить..." (*"Гамлет"*, пер. Л. Гребінки).

Якщо Ромео бодай позірно не раз підтверджував свою згоду виступити у ролі традиційно мислячого і діючого трагічного героя, то Гамлет рішуче пориває з нею. Його небажання, його неможливість виступити у ролі звичного героя-месника підкреслюється ще й тим, що для неї у п'єсі є набагато кращі виконавці. Ш. знову застосовує прийом паралельних сюжетів. Часом Гамлет ладен захоплюватися рішучістю Лаерта, Фортінбраса, їхнім загостреним почуттям честі, але не може не усвідомлювати безглуздості їхніх діянь: "Двох тисяч люду і мішка червінців // Не жалко за таку нікчемну справу?" (пер. Л. Гребінки). Так він коментує військовий похід Фортінбраса у Польщу.

На цьому героїчному тлі виразніше проступає бездіяльність самого Гамлета, діагноз якого намагаються визначити ось уже протягом двох століть: слабкий, нерішучий, пригнічений обставинами, нарешті, хворий. У ці роздуми вельми доречно втрутився Т. С. Еліот, розпочавши своє есе про трагедію (1919) із твердження, що "п'єса *"Гамлет"* — першорядна проблема, а Гамлет як характер — лише другорядна".

Герой живе у п'єсі, яка сама живе у традиції, перегукується з іншими подібними творами, що втілюють той самий тип змістової форми, той самий жанр. У даному випадку — трагедію помсти, надзвичайно популярний театральний жанр епохи Ш. У нього свій кут зору на світ, своя філософія, яка ґрунтується на переконанні, що, здійснюючи помсту, ми відновлюємо гармонію, а відмовляючись від помсти, стаємо співучасниками хаосу.

Від цього закону відступає Гамлет. Щоби сприймати акт помсти таким, що має всесвітнє значення і відновлює універсальну гармонію, потрібно було мислити по-старому, епічно, сприймаючи себе необхідною частиною світобудови. Натомість для Гамлета Час вивихнувся, випав із суглобів. Л. Пінський афористично назвав його першим "рефлексуючим героєм" світової літератури. Відчужений від світу, він уже не вірить у те, що його єдиний удар може щось вирішити у світовій гармонії, що йому одному судилося щось змінити, тим паче "вправити вивихнутий Час". Усвідомлення свого ставлення до світу найважче дається героєві, оскільки саме це і є проблемою небувалої складності та небувалої новизни. Уся трагедія — процес її болісного усвідомлення першим відчуженим героєм світової літератури.

Катастрофічним виявляється саме відчуження Гамлета, яке зростає в процесі розвитку дії. Перед нашими очима довершується розрив зв'язків із колись близькими людьми, з колишнім собою, зі всім світом уявлень, у якому він жив, з колишньою вірою. Таємниця трагедії полягає у тому, що її стрункість постійно перебуває під загрозою: з одного боку, від бездіяльності героя, з іншого — від його рефлексії. Іноді навіть ведуть мову про двох Гамлетів: Гамлета дії та Гамлета монологів, які дуже різняться між собою. Другий вагається і розмірковує, натомість перший іще перебуває під владою інерції загальноприйнятих уявлень. Та й навіть інерції власного характеру — аж ніяк не слабкого за своєю природою і вельми рішучого в усьому, що не стосується головного — помсти. Тут Гамлет переходить до монологів.

Відчуження й надалі трагічно зростатиме у п'єсах Ш. Щоправда, не у "великих трагедіях", написаних після *"Гамлета"*. У них — остання спроба епічно цілісного і прекрасного (fair) героя пробитися у світ: коханням — Отелло, добром — Лір, силою — Макбет. Ці спроби виявляються невдалими. Час стає непроникним для героїв. Це слово у Ш., писане нерідко з великої літери, підказує означення того типу трагедії, яку він створив: не трагедія долі, не тронна трагедія, а трагедія Часу. Саме Час є опонентом усіх його трагічних героїв. Це споріднює їх, як і неминучість трагічної поразки, яка підтверджує, що зв'язок часів справді розірвався, що світ став жахливим (foul), а тому краще триматися від нього осторонь.

Саме так намагаються чинити герої наступного циклу — трагедій на античні сюжети. Однак це рішення зовсім не наближує героїв до щастя. Трагедія тепер дещо втрачає велич і людську масштабність, але набуває ще гострішого присмаку неминучості. Одні герої добровільно, інші після краху ілюзій замикаються у відчуженні. Кохання, яке об'єднує Антонія з Клеопатрою, роз'єднує його зі світом, хоча, за ренесансним еталоном, любов не може бути джерелом розладу — її очима дивилися на світ і бачили його надзвичайно цілісним, гармонійним.

Тимона Афінського вразило те, що стане темою всієї світової літератури наступних століть — гроші. З'ясувалося, що нова людина прийшла не для того, щоби любити, а для того, щоб робити гроші. Це відкриття приголомшило героя, відвернуло його від людства.

"Коріолан" — це завершення ще однієї важливої шекспірівської теми — народної. Ще у хроніках Ш. виклав засновок своїх подальших міркувань: народ — регулятор суспільної гармонії, показник загальності соціального добробуту, але водночас і ймовірний порушник злагоди. Щоби стати мудрим державцем, принц Генріх пройшов крізь народний сміховий — фальстафівський — фон, але, здобувши владу, прогнав колишнього учителя геть. Влада — для народу, але не для того, щоби потурати його примхам. Народ часто сприймає за правду облудну примару правди, і з ним легше знаходить спільну мову не чесний Брут, а спритний Марк Антоній (*"Юлій Цезар"*).

Великий Кай Марцій не тішить себе ілюзією народної любові навіть у мить свого тріумфу, коли за перемогу над ворогом його всенародно вшанували почесним найменням — Коріолан (за назвою підкореного ним міста вольсків Коріолі). Але й тоді він не відповідає на любов, не бажає вгамувати чи бодай приховати, як це роблять інші патриції, свого гордовитого презирства до сіроми. Відтак він прирікає себе на вигнання і загибель, а Рим — на беззахисність перед ворогом.

Що величнішим є герой, тим приреченіший він на відчуження і загибель. Та й сама його велич дедалі більше відходить у минуле. Тут і тепер — відчуження і відчай, у майбутньому — казка або утопія. Саме таке — утопічне — забарвлення мають п'єси останнього періоду творчості Ш.: *"Зимова казка"*, *"Буря"*. Якщо розпочинав драматург із відкриття історичного часу, то завершує виходом за його межі: "Свавільне грище днів — закон мого єства", — співає хор-Час у *"Зимовій казці"*.

Останні п'єси створюються у фантастичному і змішаному жанрі трагікомедії. Іноді вони видаються своєрідною післямовою до трагічних сюжетів: повторюють їхню ситуацію, але, змінюють розв'язку — з надією на краще. У *"Зимовій казці"*, як і в *"Отелло"*, — кохання і ревнощі. У *"Бурі"* — взагалі є все: підступність, злочинство, узурпація трону і свободи, однак все це ще передує самій дії. З її початком усі негідники опиняються в руках мудрого мага і чарівника, колишнього Міланського герцога, а тепер мешканця пустельного острова, на якому, окрім нього самого, його доньки та чарівних істот, ніхто не живе. У його волі — карати і милувати.

Просперо все знає, все бачить: і окремих людей, і людину в цілому, образ якої чи не найточніше втілюється в Калібані. Це створіння перебуває між Розумом і Природою, котра, однак, відлунює у ньому не добрістю, а звірячістю, вражаючи отим роздвоєнням, яке у XX ст. зауважить З. Фройд.

Просперо має владу над усіма, але, як і король Лір, не бажає нею скористатися. Він кидає у море свою чарівну патерицю і хоче бути рівним з усіма іншими, хоча навряд чи поділяє ілюзії своєї юної доньки, яка вперше побачила людей як прибульців із дивовижної країни:

О диво! Які вродливі я створіння бачу!
Яке прекрасне це поріддя людське!
Який чудесний світ новий оцей,
Де отакі є люди!

(Пер. М. Бажана)

Реальність перетворюється утопічною візією, яка обіцяє щастя. Епоха, яку для всієї Європи завершував Ш., була сповнена утопічної віри в гідність людини і була приречена не те, щоби закінчитися розчаруванням — не в самому ідеалі, а в можливості його втілення в історичному часі.

Збереглися письмові свідчення — у поезії та прозі — того, яку солідну репутацію здобув Ш. серед своїх сучасників. При цьому половина його п'єс — вісімнадцять — не була надрукована за життя драматурга. За тодішніми звичаями, п'єса була власністю трупи, яка не була зацікавлена у виданні (під час спектаклю спеціальні службовці навіть пильнували за тим, щоби ніхто з глядачів не робив записів). Як правило, у друкарню спочатку потрапляли "піратські копії" з невиправленим текстом, і лише з метою дезавуювання цих сурогатних публікацій автор здійснював власне видання. До одного із цих типів видань належали прижиттєві "кварто" Ш., які отримали назву від свого формату (чверть друкованого аркуша). Лише у 1623 р. друзі драматурга, актори Дж. Геміндж і Г. Конделл здійснили видання "фоліо" (формат зігнутого навпіл друкованого аркуша), до якого увійшов увесь канонічний корпус драматичних творів Ш. — тридцять шість п'єс. Серед творів, які вперше були надруковані саме в цьому виданні, *"Макбет"*, *"Юлій Цезар"*, *"Буря"*, *"Коріолан"*, *"Дванадцята ніч"*, *"Зимова казка"* тощо.

Історія англійського театру епохи Відродження завершилася у 1642 р. свавільним указом пуританського парламенту, який заборонив театральні вистави. Але з початком епохи Реставрації (1660–1688) п'єси Ш. знову з'явилися на сцені, а Т. Беттертон започаткував плеяду видатних виконавців. Навіть французький смак англійського королівського двору не став на заваді поширенню слави драматурга, а Дж. Драйден

у своєму "Есе про драматичну поезію" поставив Ш. вище від видатних французьких трагіків Ж. Расіна та П. де Корнеля. А поза тим, упродовж наступного століття текст Ш. неодноразово зазнавав редагування з погляду "доброго" смаку і правил. Так що слова, які виголошували зі сцени Д. Гаррік, Дж. Квін, Кембли, С. Сіддонс і видатний актор романтичного театру Е. Кін, часом наполовину і доволі часто на третину були переписані або дописані за Ш. Тільки з середини XIX ст., спочатку зусиллями актора і керівника театру Ч. Кіна (Едмундового сина), почалася боротьба за справжнього Ш. — за відновлення його тексту і тих сценічних умовностей, для яких він оригінально створювався.

Європа відкрила Ш. у XVIII ст. У 1730-х рр. з його творчістю ознайомився Вольтер, якого вразили як і геній, так і "неправильність" Ш. На початку 1770-х рр. у Німеччині молоді Й. Ґ. Гердер і Й. В. Ґете відкрили його для себе і для наступної романтичної епохи, захоплені універсальністю його таланту і всесвітністю його образів, які саме з цього погляду перевершують не лише театр класицизму, а й театр античності. Ш. входить у європейську культуру, уособлюючи ідею "універсального генія", уможливлюючи нове трактування історії, яка у його п'єсах вперше постає як всесвітня історія людства. Проте загальні ідеї саме тому й пролунали у творчості Ш. настільки переконливо, що вони були результатом і наслідком особливого розвитку — окремої особистості та окремої національної культури, створення якої в Англії завершив саме Ш.

Українська перекладна шекспіріана була започаткована у 40-х рр. XIX ст. М. Костомаровим і продовжена перекладами П. Куліша, М. Старицького, П. Свєнціцького, Ю. Федьковича, І. Франка, а згодом — М. Рильського, М. Бажана, Бориса Тена, Л. Гребінки, І. Стешенко, М. Лукаша, Д. Павличка, Д. Паламарчука, Г. Кочура, Ю. Лісняка, М. Литвинця, Л. Танюка, О. Мокровольського, О. Сенюк, В. Струтинського та ін.

У 1950—1952 рр. видано вибрані твори Ш. у двох томах, у 1964 р. — у трьох томах. У 1984—1986 рр. видавництво "Дніпро" видало 6-томне коментоване видання, куди ввійшли всі драматичні твори Ш. У першому томі вміщено ґрунтовну передмову Д. Затонського, у шостому — бібліографічний покажчик М. Мороза "В. Шекспір в Українській РСР".

Творчість Ш. досліджували С. Родзевич, Д. Затонський, Д. Наливайко, М. Шаповалова, Н. Модестова, О. Алексєєнко та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Сонети] // Всесвіт. — 1959. — № 4, 1961. — № 7, 1964. — № 4, 1983. — № 2, 1996. — № 8—9, 2000. — № 1—2; Двоє сеньйорів з Верони // Всесвіт. — 1964. — № 1; "Фіалці ранній кинув я докір...": Сонет // Всесвіт. — 1965. — № 2; Сонети. — К., 1966; Король Лір // Сучасність. — 1969. — № 9—12; Гамлет // Всесвіт. — 1975. — № 7; Твори: В 6 т. — К., 1984—1986; Скарга закоханої // Всесвіт. — 1986. — № 10; Сонети // Сучасність. — 1997. — № 6. *Рос. пер.* — ПСС: В 8 т. — Москва, 1957—1960; Трагедии. Сонеты. — Москва, 1968; Избр. произв.: В 2 т. — С.-Петербург, 1977; Собр. избр. произв.: В 18 т. — Москва, 1992; Собр. соч.: В 8 т. — Москва, 1992—1995; ПСС: В 14 т. — Москва, 1997.

Літ.: Адмони В. Стихия филос. мысли в драматургии Шекспира // Шекспиров. чтения. 1976. — Москва, 1977; Аникст А.А. Шекспир. — Москва, 1964; Аникст А. Поэмы, стихотворения и сонеты Шекспира // Шекспир У. ПСС. — Москва, 1960. — Т. 8; Аникст А. Творчество Шекспира. — Москва, 1963; Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. — Москва, 1965; Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. — Москва, 1974; Блум Х. Шекспир как центр канона // Ин. л.-ра. — 1998. — № 12; Ваніна І.Г. Шекспір на укр. сцені. — К., 1958; Выготский Л. Анализ эстет. реакции: Трагедия о Гамлете, принце датском У. Шекспира. Психология искусства. — Москва, 2001; Дашевський С. У сузір'ї голуба та фенікса (Міф про Шекспіра) // Всесвіт. — 1996. — № 9; Квиннел П., Джонсон Х. Кто есть кто в творчестве Шекспира: Словарь. — Москва, 2000; Кепель А. Зашифрованный мир Шекспира или игры гения. — Москва, 2001; Комарова В.П. Метафоры и аллегории в произв. Шекспира. — Ленинград, 1989; Морозов М.М. Театр Шекспира. — Москва, 1984; Морозов М.М. Шекспир, 1564—1616. — Москва, 1956; Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. — Москва, 1989; Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. — Москва, 1971; Стріха М. Шекспір безмежний: Роздуми над першим Повним зібранням творів Шекспіра укр. мовою // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003; Стріха М. Шекспірові сонети в перекладах Ігоря Костецького // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003; Стріха М. Дещо про коментовані видання й інтерпретацію текстів // Стріха М. Улюбл. англ. вірші та навколо них. — К., 2003; Торкут Н. Шекспірознавчий дискурс XX ст.: специфіка і тенденції // Ренесансні студії. Вип. 9. — Запоріжжя, 2003; Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир: Его герой и его время. — Москва, 1964; Холлидей Ф.Е. Шекспир и его мир. — Москва, 1986; Шаповалова М. Шекспір в укр. л.-рі. — Львів, 1976; Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. — Москва, 1975; Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир: Исследования. — Москва, 1977; Шведов Ю.Ф. Истор. хроники Шекспира. — Москва, 1964; Шекспир. чтения. — Москва, 1977—...; Шекспир. Библ. русских переводов и крит. л.-ры на русском языке. — Москва, 1964; Шекспир. Библ. указ. 1963—1975. — Москва, 1978; Шекспир. Библ. указ. 1976—1987; Шекспир в мировой л.-ре: Сб. статей. — Москва-Ленинград, 1964; Шекспир в меняющемся мире: Сб. статей. — Москва, 1966; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. — Москва, 1985; Шенбаум С. Шекспир. — Москва, 1985; Ebisch W., Levin L.S. A Shakespeare Bibliography. — Oxford, 1931; Shakespeare: Select. Bibliogr. Guides. — Oxford, 1973; Smith G.R. A Classified Shakespeare Bibliography. 1936—1958. — Univ. Park, 1963.

І. Шайтанов



ШЕ́ЛЛІ, Персі Біші (Shelley, Percy Bysshe — 4.08.1792, Філд-Плейс, Сассекс — 8.07.1822, поблизу Ліворно) — англійський поет.

Народився в аристократичній родині, його дід був членом парламенту, а батько — власником великого маєтку, ревним прихильником монархії і англіканської церкви. Дитячі роки Ш. провів у батьківській садибі, а коли йому виповнилося 12 років, вступив в Ітонський коледж, привілейований навчальний заклад, де здобували освіту діти аристократів. Тут Ш. вивчав грецьку, латину, нові мови, познайомився із творами просвітників: Т. Пейна, В. Тона, В. Ґодвіна, Ж. Ж. Руссо, К. А. Гельвеція, П. А. Гольбаха. У 1810 р. вступив в Оксфордський університет, з якого у 1811 р. його виключили за написання атеїстичного памфлету *"Необхідність атеїзму"* ("The Necessity of Atheism", 1811). Після виключення з університету Ш. жив у Лондоні, а в 1812 р. вирушив в Ірландію і брав участь у русі ірландського народу за визволення від влади англійського короля. У 1813 р. вийшла з друку його перша поема *"Королева Маб"* ("Queen Mab").

Під час перебування в Лондоні Ш. познайомився з донькою трактирника Гаррієт Вестбрук і, намагаючись врятувати дівчину від деспотії сім'ї, взяв із нею шлюб. Це були люди зовсім різних уявлень про світ, молодята зрозуміли це доволі швидко, проте документи про офіційне розлучення Ш. отримав лише після самогубства Гаррієт у 1817 р., поета також позбавили батьківських прав на дітей. У 1814 р. Ш. зустрівся з Мері Ґодвін (1797–1851), донькою відомого англійського просвітника В. Ґодвіна, який був кумиром молодого поета, та англійської романістки, прибічниці жіночої емансипації Мері Волстонкрафт. "Дитя кохання й світла", — як назвав Ш. Мері у поемі *"Повстання Ісламa"*, розділила численні труднощі, які випали на їхню долю, виховала сина, була першим коментатором і редактором творів Ш., увійшла в історію світової літератури як автор відомого роману "Франкенштейн, або Сучасний Прометей" (1818).

У 1816 р. подружжя Ш. відвідало Швейцарію, у Женеві відбулася перша зустріч із Дж. Н. Ґ. Байроном. У 1818 р., після укладення офіційного шлюбу з Мері, подружжя Ш. назавжди залишило Англію й оселилося в Італії. Важка хвороба не дала поетові можливості брати активну участь у суспільно-політичній діяльності. У цей період Ш. створив свої найвідоміші твори: драму *"Визволений Прометей"* (1819), вірш *"Англія. 1819"*, історичну трагедію *"Ченчі"* (1819), *"Оду західному вітрові"* (1819), *"Епіпсихідіон"* (1820), естетичний трактат *"Захист поезії"* (1820).

8 липня 1822 р. Ш. трагічно загинув під час несподіваного шторму, пливучи на яхті з Ліворно у Віареджо. Тіло знайшли тільки через десять днів. За присутності Байрона і журналіста Лі Ханта тіло Ш. та його супутника піддали кремації, а прах поета поховали на протестантському цвинтарі у Римі. На пам'ятнику викарбований напис: "Персі Біші Шеллі — серце сердець".

Творча спадщина Ш., незважаючи на таке коротке життя, є напрочуд багатою і різноманітною. Передусім це позначена тематичним і жанровим розмаїттям лірика. Як поет-бунтар, борець проти будь-яких форм насильства, прибічник соціальної справедливості Ш. постає у рядках віршів, що вирізняються політичною злободенністю і роздумами про природу влади, долі народів та становище пригноблених (*"До мужів Англії"*, 1819; *"Англія. 1819"*; *"Ода до захисників свободи"* — "Ode to the Asserters of Liberty", 1819). Особливої слави у цьому аспекті зажив вірш *"Озімандія"*:

Я стрів мандрівника — й такі слова
Він мовив: "Статуя в пісках пустині
Стоїть розбита. Поряд — голова
Пощерблена, й в устах її донині

Не стерся посміх владної гордині.
Як видно, добре скульптору були
Ті риси знані, що пережили
І руку майстра, й серце, що до зброї

Та ґвалту прагло. Нижче — кілька слів:
Я — Озімандія, я цар царів,
А це — діла мої. Тремтіть, герої!

Навколо пустка, та руїни тінь,
Та сірі рештки статуї старої,
Та безконечна мертва далечінь".

(Пер. В. Мисика)

У віршах *"Ода західному вітрові"* ("Ode to the West Wind", 1819), *"Вино фей"* (1819), *"Жайворонок"* ("To a Skylark", 1820), *"Хмарина"* ("The Cloud", 1820), *"Плач за померлим роком"* (1821), *"Час"* (1821) Ш. висловлює свої погляди на світ природи, який живе своїм особливим життям, насиченим постійним рухом і змінами, розмаїттям звуків і гармонією. У постійній мінливості (*"Мінливість"*, 1821) — джерело безсмертя природного світу, а людина осмислюється поетом як один зі складників цього світу. У вічному русі та змінах природи Ш. вбачав невичерпне джерело поетичного натхнення.

Особливим було ставлення поета до античності. Як і його сучасник Дж. Кітс, Ш. вбачав у античності еталон прекрасного, основу для творення міфу, польоту фантазії. У поетичних

рядках Ш. оживає історія німфи Аретузи (*"Аретуза"*, 1820), лунає пісня Прозерпіни (*"Пісня Прозерпіни"*, 1820), сама природа позичає Орфеєві слова, щоби він міг скласти свою пісню (*"Орфей"*, 1820); гімн мистецтву як силі, що перетворює світ, та його покровителеві Аполлону звучить у *"Гімні Аполлона"* (1820).

Глибиною ліричного переживання відзначається інтимна лірика Ш. Ідеальна любов постає на ґрунті гармонії духу і тіла, сила кохання безмежна і для нього не існує перешкод, силі кохання ніщо і ніхто не можуть опиратися. Хрестоматійними стали вірші Ш. *"До Мері"* (1818), *"Філософія кохання"* (1819), *"На добраніч"* (1820), *"Епіпсихідіон"* ("Epipsychidion", 1820), *"До Джейн. Спомин"* ("To Jane: The Recollection", 1822), *"До Джейн з гітарою"* (1822) та ін.

Ш. увійшов в історію світової літератури і як автор поем. *"Королева Маб"* — перша поема Ш., але вже у ній виявилася низка характерних для автора особливостей: масштабність образів, використання алегорії, емоційність поетичної мови, ораторський пафос. Автор писав про цей твір так: "Минуле, Сучасність і Майбутнє — ось величні і всеосяжні теми цієї поеми".

Головна героїня поеми Іанте побачила уві сні королеву фей Маб, яка хоче задовольнити цікавість Іанте й показати їй шлях до щастя. За допомогою чарів фея розбудила душу сплячої дівчини, щоб узяти її з собою, а тоді на чарівній колісниці, витканій із веселкових барв, помчала вгору, назустріч сонцю. Іанте і Маб прибувають до палацу, розташованого у центрі Всесвіту, посеред "гірлянд незліченних світил". Маб показує Іанте на чарівному екрані грандіозні картини всієї минулої, сучасної і майбутньої історії людства. Ш. викриває соціальну несправедливість, яка руйнує нормальні людські стосунки, звинувачує лицемірство священиків, паплюжить релігію, відкидає християнство. У поемі лунає заклик до знищення будь-яких форм деспотії: світської та духовної, європейської та східної, позаяк вони, на думку Ш., мало чим відрізняються одна від іншої, зазіхаючи на свободу людського духу, обмежуючи сферу творчої діяльності людини.

Наклад поеми *"Королева Маб"* був мізерним — лише 200 примірників, відтак вона поширювалася у рукописному варіанті. Відгуки про цей твір були вельми суперечливими: демократи тріумфували, а консерватори доклали чималих зусиль для того, щоб дискредитувати, принизити автора. Але Ш. ще не раз звертатиметься до цього улюбленого романтиками жанру. З-під його пера вийшли поеми *"Повстання Іслама"* ("The Revolt of Islam", 1818), *"Юліан і Маддало"* ("Julian and Maddalo", 1818), у якій вчувається відгомін розмов Байрона і Ш., *"Маскарад анархії"* ("The Masque of Anarchy", 1819), елегійна поема *"Адонаїс"* ("Adonais", 1821), присвячена трагічній загибелі Дж. Кітса.

Драматичну спадщину Ш. складають трагедія *"Ченчі"* ("The Cinci", 1819) і лірична драма *"Визволений Прометей"* ("Prometheus Unbound a Lyrical Drama", 1820).

Мері Шеллі у передмові до посмертного зібрання творів Ш. писала, що *"Прометей"* — душа поезії Ш. Підставою для такого твердження може слугувати досконалість вірша, ліричне багатство монологів, пристрасність і щирість стилю. Використовуючи міф, Ш. суттєво переробив його, відкидаючи навіть саму можливість порозуміння між володарем богів Зевсом та Прометеєм. Конфлікт між ними Ш. трактує, передусім, як конфлікт владоможця і пригнобленого. Ідея, за яку страждає Прометей, яку він обстоює, — це ідея духовної і соціальної свободи, а тому жодного компромісу із Зевсом бути не може.

Естетична програма Ш. викладена у трактаті *"Захист поезії"* ("A Defence of Poetry", 1821; опубл. 1840). У цій праці Ш. полемізує з точкою зору Т. Л. Пікока, яку той виклав у статті *"Чотири віки поезії"* ("The Four Ages of Poetry", 1820). Пікок висловлював думку, яку поділяли чимало його сучасників: із розвитком цивілізації поезія втрачає своє значення, вона перестає бути засобом, що впливає на формування суспільної свідомості, втрачає силу свого естетичного впливу. Подібної точки зору дотримувався і Байрон, що не раз слугувало підставою для полеміки між ним та Ш. Проте й у Ш. були прибічники, передусім Кітс.

Трактат починається розлогими роздумами про два види розумової діяльності. Той вид діяльності, який осяває "думки своїм власним світлом і складає із них, як із елементів, нові думки", Ш. вважав поезією. Для неї є характерним, передусім, синтез, творчість. Поезія зорієнтована насамперед на з'ясування загальних законів, на пошук спільного, а тому сфера поетичного — це сфера уяви, а сама поезія — "втілення уяви". Витоки поезії, на думку Ш., сягають сивої давнини, вони закладені у самій природі мови.

Віддаючи перевагу поезії перед наукою, Ш. вбачає різницю між поетом і вченим у тому, що перший не тільки творить нове, а й розкриває "вічні відповідності сущого через образи, причетні до життя істини". Поети для Ш. — "невизнані законодавці світу", а поезія — "це літопис найясніших і найщасливіших миттєвостей, пережитих найяснішими і найщасливішими умами", вона наділяє "безсмертям усе, що є найдорожчим і найпрекраснішим у світі", "не дає загинути хвилинам, коли на людину спадає божественне натхнення".

Віра Ш. у всемогутність поезії була дивовижною і ніколи не залишала його. А його поезія, за визначенням К. Бальмонта, "є суцільним

мелодійним криком душі, якій наснився вражаючий сон про всесвітнє щастя".

Українською мовою поезію Ш. перекладали П. Грабовський, І. Франко, Юрій Клен, В. Мисик, О. Мокровольський та ін.

Тв.: Укр. пер. — Станси // Сучасність. — 1966. — № 2; Поезії. — К., 1987; [Поезії] // Всесвіт. — 1972. — № 7, 1987. — № 2; [Вірші] // Юрій Клен. Вибране. — К., 1991. *Рос. пер.* — ПСС: В 3 т. — С.-Петербург, 1903–1907; Избранное. — Москва, 1962; Письма. Статьи. Фрагменты. — Москва, 1972; Триумф жизни. — Москва, 1982.

Літ.: Аникин Г., Михальская Н. История англ. л.-ры. — Москва, 1975.; Бальмонт К. Романтики. Призрак меж людей // Бальмонт К. Избранное. — Москва, 1990; Елистратова А. А. Шелли // Елистратова А. А. Наследие англ. романтизма и современность. — Москва, 1960; Карпушин В. А. Атеизм Шелли и англ. культура XIX века // Вопр. философии. — 1982. — № 4; Неупокоева И. Революц. романтизм Шелли. — Москва, 1959; Cronin R. Shelley's Poetic Thoughts. — London, 1981; Dawson P. M. S. The Unacknowledged Legislator: Shelly and Politics. — Oxford, 1980; Hildebrand W. H. Shelley's Polar Paradise. — Salzburg, 1974; Peacock T. L. Memoirs of Shelly and Other Essays and Reviews. — London, 1970; Reiman D. H. Percy Bysshe Spelley. — New York, 1969; Salama A. Shelley's Major Poems. — Salzburg, 1973; Wilson M. Shelley's Later Poetry. — New York, 1959.

Л. Дудова



ШЕ́ПАРД, Сем Роджер (Shepard, Samuel Rogers — нар. 5.11.1943, Форт-Шерідан, Іллінойс) — американський драматург.

Син пілота, Ш. народився на військовій базі, коли батько воював у Європі. Після війни родина військового часто переїжджала з місця на місце, доки після його демобілізації не осіла на одній із каліфорнійських ферм. Хлопчик допомагав батькові на фермі, до того ж їх об'єднувала любов до музики: Ш.-старший був джазистом-аматором, а молодший настільки повірив у життєдайну силу музики, що, навіть ставши драматургом, підкреслював її креативну роль. "Мені здається, ніщо не може замінити музику в театрі, — стверджував він. — Вона миттєво проекціює нову перспективу і передає глядачеві необхідний емоційний імпульс".

Навряд чи Ш. змалку мріяв про театр. Просто трапилося так, що, закінчивши школу, не маючи чітких планів, він за оголошенням у газеті вступив у мандрівну театральну трупу, а вже через рік осів у Нью-Йорку — і то вже закономірно — опинився в театральному середовищі. Саме там, на початку 60-х, почав писати одноактівки (*"Ковбої"* — "Cowboys", *"Сад на камінні"* — "Rock Garden", *"Чикаго"* — "Chicago", *"Мати Ікара"* — "Icarus's Mother"). Ці п'єски ставилися на позабродвейських сценах (з меншим або більшим успіхом). Тоді ж Ш. — іноді в компанії з іншими авторами — створював тексти, сценарії для хепенінґів тощо.

Найбільше експлуатувалися актуальні мотиви (війна у В'єтнамі, скажімо) і "підручні" засоби — поетика контркультури, найбільше — музика, естетика "низьких жанрів", шаманські властивості колективного руху, ритмізованого монологу тощо. Тобто це була звична нормальна естетика навколишнього середовища, молодіжного бунту 60-х рр.

За визначенням критики, герої Ш. точно і міцно "вмонтовані" у певну американську конкретику, "живуть у нашій свідомості як символи-відбитки певного людського і географічного мікрокосмосу, їхнє сумне та пристрасне, ексцентричне і самотнє, сповнене бравади і пафосу існування, позбавлено коріння". Ш. зазначав, що, будучи включеним у сучасні процеси, американець, зазвичай, не знає історії, він святкує 4 липня, не знаючи, що відбулося у цей день два століття тому, шануючи доступні йому наслідки тих далеких подій. Американець — у зображенні Ш. — заблукав у символах і міфах сучасної культури; він живе, не вірячи, що є творцем власної долі, хворобливо і постійно повертаючись до нерозв'язного питання "Хто я такий? Звідки і навіщо прийшов у цей світ?"

Як свідчив сам драматург, ані в дитинстві, ані в юності він багато не читав. Ставши драматургом, не дуже відчував зв'язок сцени із книжковою культурою, текстом, більше покладаючись на організацію простору. "Мені завжди подобалася ідея, що п'єса відбувається у трьох вимірах, що є щось, що йде до життя швидше із простору, ніж з книжок". І далі: "Фантастична річ щодо театру. Тут стає видимим те, що існує невидимим. І мені цікаво в театрі саме це — щоби можна було спостерігати, як це відбувається з акторами і костюмами, і світлом, і ситуаціями, і з мовою, і навіть із сюжетом, і щось виникає поза цим усім, і це і є той образ, якого я шукаю, певна ознака додаткового виміру".

Узагалі-то на початку свого творчого шляху майбутній драматург навіть про театр знав мало. На початку 70-х рр. Ш. оселився і працював у Лондоні. Там розпочався наступний етап його драматургічної кар'єри. В одному зі своїх інтерв'ю Ш. підкреслював, що саме в Лондоні, на далекій відстані від батьківщини, він по-справжньому відчув себе американцем і сконцентрувався на такому самовідчутті. Це й проявилось у його п'єсах. До того ж, у Лондоні Ш. сам почав ставити власні п'єси. Недаремно і слава прийшла у післялондонський період. П'єси *"З прокляттям голодуючого класу"* ("Curse of the Starving Class", 1976), *"Поховане дитя"* ("Buried

Child", 1979) принесли автору премії Оубі (позабродвейський театр) та Пулітцерівську.

"Ангельське місто" (або *"Місто Лос-Анджелес"* — назви ідентичні; "Angel City", 1975) — п'єса блискуча і надзвичайно прикметна щодо сутності постмодерністської драматургії, майстром якої сьогодні вважають Ш. У традиції Т. Вільямса він створює розгорнуті авторські попередні ремарки, особливо щодо музичного супроводу, домінантною темою якого має бути лірична самотність саксофона. За настановою автора, сцена є голою — у кращих традиціях автора "Чекаючи на Годо". Означений на її просторі трикутник часом функціонує як обрамлення кінокадра. Місце дії визначено чітко. Це Голівуд, частина "ангельського міста", яке вирує за вікнами сцени у другому акті п'єси, фабрика американської мрії, до котрої зверталися багато американських митців і до, і після Ш. Досить згадати "Регтайм" Е. Л. Доктороу, де однією з головних ліній американської історії початку XX ст. стає доля Тяті, який із безіменного спостерігача-імігранта піднімається до статусу одного з найповажніших "продуцентів" ілюзії, тобто учасників американського життя, саме завдяки винаходу пересувних картинок, за допомогою яких схоплюється, зупиняється і відроджується в русі кожний пересічний момент динамічного американського життя. Голівуд був водночас суб'єктом і об'єктом творів Н. Веста у 30-х рр. Голівуд став місцем дії і слугував певним символом американської ментальності в незавершеному романі Ф. С. Фіцджеральда "Останній магнат". До голівудської продукції як до певного відповідника американської релігійності звернувся в одному зі своїх пізніх романів ("Коли розцвітали лілії") Дж. Апдайк. Кінопродукція як універсальне втілення масової свідомості, що безжально і всепереможно поглинає останні оази природного в американському житті, зображується і в останньому романі К. Кізі "Пісня моряка". П'єса Ш. вмонтовується у цей ряд вільно і закономірно.

Створення фільму — сюжет п'єси *"Ангельське місто"*. Ділки та продюсери запрошують митця, щоби вдихнути життя в уже фактично зроблений фільм. Процес пошуку новацій, здатних привабити публіку, а потім дискусії про сутність і визначальні риси кіно як такого відбуваються на сценічному просторі, а в фіналі виявляються предметом кінозйомки. П'єсу можна витлумачувати як своєрідний пародійний гамлетівський парафраз: бути чи не бути кіно?

Її персонажі — організатори й учасники творчого процесу. Тим цікавішою видається та авторська характеристика, котра передує їхній появі на сцені і має бути за настанову для режисера. "Термін "характер" треба розглядати у специфічному плані, коли йдеться про цю п'єсу. Замість ідеї "цілісного характеру, з логічними мотивами поведінки, якими має керуватися актор, він повинен мати справу із фрагментами і шматками характеру, що линуть залежно від центральної теми. Інакше кажучи, більш у термінах колажу або джазової імпровізації. Але це не ідентично тому, коли один актор грає кілька різних ролей, кожна з яких відрізняється від іншої. Це ближче до того, що він змішує багато прихованих різних елементів і, поєднуючи їх інтуїтивно та чуттєво, виробляє певну музичну п'єсу або картину в просторі, не претендуючи на інтелектуальну завершеність, логічність поведінки персонажа. Якщо і є якась "мотивація" для дискретних дій, які відбуваються в п'єсі, її можна вважати маніфестацією пристрасної думки або фантазії. Їхня значущість вивіряється нормами повсякденного життя. Єдиною різницею є те, що актор розуміє все це й унаочнює у трьох вимірах".

Персонажі п'єси визначаються досить чітко і легко. Перш за все, це три типи творців: Реббіт, Тимпані і Вілер (Кролик, Барабанна мембрана і Корінник — майже як у К. Кізі у романі "Політ над гніздом зозулі", дія якого відбувається у божевільні). До інтертекстуального належить і репліка Вілера, що читається як парафраз фіцджеральдівської фрази "без публіки ми ніщо — ми лише частина цієї публіки".

Вілер — основний виробник, його попередніми зусиллями вже сконструйовано основу фільму. Тимпані доручено віднайти оригінальний ритм для його організації. А Реббіту — спосіб впливу на публіку, щось дивне і неординарне, якесь "шаманство". Адже мистецтво своєю магією покликане не тільки усунути або хоча би притлумити почуття самотності і відчуженості кожного, а й запобігти пануванню передчуття стану "disaster", наближення біди, катастрофи.

Тимпані існує у досить примітивному діапазоні світовідчуття — побутовому, а ще точніше — їстівному. Іронічно подані не тільки його "артистичні" наміри. Власне, у цій п'єсі (як і в усій постмодерністській літературі) іронія є всеосяжною, універсальною. І водночас примітивні ритми Тимпані ніби підтримують логічні пошуки Реббіта, адже і ті, й інші розташовано в зоні архетипного, міфологічного, розрахованого на вплив на підсвідомість, що є найпродуктивнішим шляхом формування масової свідомості.

Обидві "технології" ніби апробуються на єдиному жіночому персонажі — міс Скунс, яка впадає в транс (як і годиться для публіки) під дією їхніх експериментів ("шаманізму"). Саме її "нормальність", за означенням Тимпані, дозволяє вважати її персоною "in between", тобто такою, що не належить повністю жодній єдиній ідеї або ідеологемі, а розташована між усіма. Така спародійована межова свідомість і стає предметом маніпуляцій. Адже, як твердив герой

фіцджеральдівського "Останнього магната", кінопродюсер Монро Стар, "ми скуті головним чином тим, що можемо брати у публіки її улюблений фольклор і повертати, оформивши, їй на потребу". Дискусія ведеться навколо основної, визначальної для популярного мистецтва теми: як вплинути на споживача? Адже для цього треба знайти його "больові точки". Розмова відбувається ніби на двох рівнях і двома раундами. У першій дії, яку можна означити як підготовчу, примітивнішу, розмовляють Реббіт і Тимпані. У другій дії діалог ведуть Реббіт і Вілер на глибшому, філософському рівні. Тимпані і Реббіт доходять висновку, що найудатнішим для впливу на споживача (так само, як і на творця) є страх смерті. Магія мистецтва вбачається у тому, щоб його паралізувати. Саме у стані трансу, прострації міс Скунс "реалізує" через текст, озвучений методом ритуальності, основні ідеї дискусії. "Ви нічого не маєте. Ніхто з нас нічим не володіє. Ми тільки рухаємось по колу. Ми тільки рухаємось навколо. Ми тільки рушимо в нікуди. Ми тільки рушимо в нікуди і швидко". І далі: "Все ніщо. Ми тільки збуджуємося звуками власного голосу. Тут нічого немає. Ваш власний голос. Живі замінюють мертвих. Ніщо не рухається в місті". Її транс завершується своєрідною піснею Офелії на початку другого акту:

Я могла б одружитися із сім'ям будяка
Або ж із самим Христом,
Або видертися на святу гору,
Або побудувати корабель,
Але я кинулась сама в море,
І попливла до чужих земель,
А коли я видерлась на найвище дерево,
Я почала виглядати мій святий дім,
Я почала виглядати мій святий дім.

(Пер. Т. Денисової)

Якщо на першому рівні дискусія зосереджується навколо проблеми впливу мистецтва (кіно) на публіку, то на другому її вістря перенацілюється на постать митця. Тут на сцену виходять менеджер, продюсер і "шаман", а з'єднуючі-роз'єднуючі вікна вводять у кадр позасценічний простір — розкриваються в місто-реальність.

Трансформація відбувається з дійовими особами. Організаторська функція менеджера Ланкса поступається його справжній сутності боксера. Або ж просто бійця. Вілер (продюсер) і Реббіт (митець) фактично міняються місцями (що символізує навіть колір шкіри: на початку п'єси зеленіє Вілер, наприкінці — Реббіт). Найголовніше — сцена-життя стає кадром фільму. Так завершується колообіг життя і мистецтва, що й становить внутрішній зміст цієї постмодерністської травестійної драми.

У передмові до одного із видань п'єс Ш. впливовий американський театральний критик Р. Джілмен підсумував спостереження колег за його творчістю: "Мало хто з критиків заперечуватиме, що Ш. на сьогодні є найцікавішим і найбільш обдарованим увагою драматургом США. Однак лише дехто може визначити джерело нашого постійного зацікавлення його драматургією. Навіть добірка оцінювальних епітетів, — як схвальних, так і критичних, — досить обмежена. Його обдарування знов і знову називають "могутнім", виявляючи в ньому відтінки "брутальності", або "похмурості", або "дивності", і обов'язково "мужності". Часто говорять про "сюрреалістичність" і "готичність" його творів. Дещо рідше називають "міфічним реалістом". Недоброзичливцям його творчість бачиться "темною", "незрозумілою", "хаотичною", до того ж, завжди "навмисною". Але навіть вороги Ш. визнають за ним дар "театральної магії" (завжди вживається саме цей вислів), а також усі хором твердять про його "мовну вишуканість". Не можна назвати Ш. послідовником якоїсь певної школи чи традиції. Сам він посилається на те враження, яке справила на нього п'єса С. Беккета "Чекаючи на Ґодо"; на той взірець, яким слугувала для нього творчість Б. Брехта в аспекті використання музики і налаштованості на співпрацю з глядачем ("Брехт — мій улюблений драматург", — визнає Ш.); на близькість сюжету однієї із його одноактівок *"Блюз скаженого собаки"* ("Mad Dog Blues and other Plays", 1972) до "Історії в зоопарку" Е. Олбі. За своєю трагічністю драматургія Ш. споріднена з о'нілівською, а за пластичністю — з Т. Вільямсом. Герої його п'єс розмірковують про В. Вітмена ("Волт Вітмен був великою людиною... Він чогось сподівався від Америки. У нього були великі надії" — *"Дія"*). Критики винаходять і глибше американське коріння Ш. "Символічні абстракції на зразок лісу Н. Ґоторна, Білого Кита Г. Мелвілла або готичних будівель Е. По відлунюють у пустелі Ш. і в його фермерських будинках, де криються моторошні таїни", — пише М. Ерлі. Але все це розмаїття традицій є лише підґрунтям або тлом для сучасного оригінального творення драми. Насильство і злочин, сімейна драма і трагедія ізольованості, одиниці і натовп, американська мрія та її доля — це є теми його п'єс.

Уже ранні п'єси засвідчили, що реалізм з його об'єктивним раціональним поглядом на дійсність не цікавить Ш. Одна із ремарок до п'єси: "Кожний схоплений у розірваному світі чимось незримим. Те, що трапляється з ними, не є фатальним, проте наводить підозру саме на це. Щось невидиме працює над ними. Використовує їх. Вони не мають влади, але весь час певні,

що контролюють ситуацію". А в інтерв'ю видавцям "Theatre Quaterly" Ш. пояснював, що він не має власної політичної теорії. "Люди говорять про політичну свідомість так, ніби це річ, яку можна вирішити в голові, ніби ви можете перемкнути спосіб мислення і раптом матимете політичну свідомість. Та я зрозумів, що особливо в Америці вона йде від емоційного контексту, у якому ви перебуваєте... Джанк, героїн і всі ці прояви є соціальними умовами, а також емоційною відповіддю суспільству, в якому живуть".

Найхарактерніші риси драматургії Ш. визначаються специфікою його часу. Жанр його п'єс близький до популярного мюзиклу, має елементи вестерну, мильної опери — адже часте використання Ш. музики, ритміки докорінно відрізняється від брехтівського. Німецький художник стимулює розум глядача, натомість американець прагне музикою "трансформувати" емоції "тих, хто прийшов на спектакль". Навіть його "повнометражні п'єси" фрагментарні, уривчасті, бо в цьому — дух часу, його розірваний ритм. "Ш. виструнчує свої п'єси з епізодів, котрі контрапунктовано кантрі, рок-музикою", — констатує Дж. Леєр. Навіть улюблений прийом характеристики героя — монолог, тобто мовна тканина драми, спирається не тільки і не стільки на значення слів, як на ритм, що надає п'єсі характеру ритуалу, підсилює той шаманський ефект, який відрізняє автора від попередніх драматургів і свідчить про його укоріненість в сучасному йому світі happening'a, фатуму, всієї атмосфери контркультури, зближує з її кумирами і творцями — скажімо, з театром Дж. Моррісона.

"Шаманський ефект" є природним складником певної міфопоетичної мови, всієї спрямованості драматургії Ш. ("Задум Ш. — забезпечити театральну змову між аудиторією і актором на зразок екстатичного стану, що дозволить йому виконати власну шаманську роль і в самій п'єсі, і між аудиторією й актором", — висновує Дж. Желбер). Про аналогічне завдання свідчить і багаторівневість його образів. "Характери в нього — архетипи, дії — алегорії", — пише театрознавець В. Клеб.

Будучи соціально ангажованим, повністю зумовленим і сформованим сучасною йому батьківщиною, Ш. вимірює своїх героїв світовим масштабом. "Ви завжди починаєте з певного виду соціальних явищ, тому що чи то ви білий, чи живете в Англії, чи ще якісь умови, але ж має бути надія, що це стане чимось таким, з чим кожен мав справу", — пояснює автор. Саме це й спонукає до дивного вражаючого симбіозу сюрреалістичності, американської символіки, притчевості, алегоричності, з яких формується міфопоетика його драми.

Так, у п'єсі *"Дія"* ("Action") все відбувається після якоїсь глобальної катастрофи. "Герої живуть і рухаються, як манекени: суспільство розпалось, вилучені катастрофою з єдиного людського буття люди, соціальні за своєю природою, втрачають моральні орієнтири і деградують. Їм доступні тепер лише автоматичні дії, позбавлені одухотвореності. Символом неприкаяності героїв, втрати ними всього, що накопичено за довгу історію людства, стає позбавлене сенсу перегортання всіма по черзі якоїсь Великої Книги (ймовірно, Біблії), де вони марно намагаються відшукати те місце, на якому колись перервали читання", — так інтерпретує критик зміст однієї із "темних" драм Ш.

Ще один вражаючий узагальнюючий момент з цієї самої драми. Настільки високий ступінь відчуження, самовідчуження людини в суспільстві, що один із персонажів не наважується заснути від страху бути зрадженим уві сні... власним тілом. На тих самих міфопоетичних рівнях автор використовує і притчу, і сон як прийоми, що вводять трагічну буденність в історичні та метафізичні контексти, робить фрагментарне, нібито вирване зі зв'язної картини життя, складовою частиною всезагального хаосу.

Саме це дає підстави критикам стверджувати, що "якби вкласти сучасні п'єси в герметично запаяні, непідвладні часу капсули, то майбутні покоління, відкривши їх, правильно зрозуміють Америку сьогодення саме з п'єс Ш.".

Окрім драматургічної діяльності, Ш. активно працює в кіноіндустрії. Він знявся у фільмах "Небесні дні" (1978), "Воскресіння із мертвих" (1980), "Людина у лахмітті" (1981), "Френсіс" (1982), "Справжня справа" (1983), "Село" (1986) та ін., є автором сценаріїв таких фільмів, як "Забріскі пойнт" (1970) "Париж, Техас" (1984) і "Дурень у коханні" (1985).

Ш. є також автором двох збірників оповідань — *"Хроніки мотелю"* (1982) і *"Пересувний рай"* (1996).

Тв.: *Рос. пер.* — Истинный Запад // Театр. — 1991. — № 4.

Літ.: Денисова Т. Історія амер. л.-ри XX ст. — К., 2002.

Т. Денисова



ШЕРІДАН, Річард Брінслі (Sheridan, Richard Brinsley — 30.10.1751, Дублін — 7.07. 1816, Лондон) — англійський драматург.

Вивчав юриспруденцію. Батько Ш. був актором, мати — письменницею.

З 1776 до 1809 р. Ш. керував театром Друрі-Лейн.

У 1780–1812 рр. був членом парламенту. Обіймав посаду скарбника адміралтейства, репрезентував радикальну групу партії вігів. У житті Ш. було чимало пригод, він здобув славу драматурга, політичного оратора, але всенародне визнання наприкінці життя змінилося майже цілковитим забуттям. Помер Ш. у злиднях, похований в Куточку поетів Вестмінстерського абатства.

У творчості Ш. набула розвитку "весела комедія", яка наблизила англійську драматургію до реалістичної. Загалом комедія уславленого письменника завершила етап розвитку просвітницької комедії звичаїв у англійській літературі. Свого часу надзвичайно популярними були п'єси Ш.: *"Суперники"* ("The Rivals", 1775), *"Дуенья"* ("The Duenna", 1775), *"День святого Патріка"* ("St. Patrick's Day", 1775), *"Мандрівка у Скарборо"* ("A Trip to Scarborough", 1777), *"Школа лихослів'я"* ("The School for Scandal", 1777), *"Критик"* ("The Critic", 1779), *"Пізарро"* ("Pizarro", 1779). Ш. також писав вірші, сонети, частина яких увійшла до його п'єс.

Ш. прийшов у театр після одруження зі співачкою Елізабет Лінлі. Історія цього шлюбу сповнена легенд і чуток, адже юний Ш. познайомився з майбутньою нареченою у курортному містечку Бат, бився за неї на дуелі, посварився з батьком. Події особистого життя Ш. узяв за основу під час написання своєї першої комедії *"Суперники"*. Незважаючи на простий сюжет, п'єса мала неабияку сатиричну силу, спрямовану проти сентиментальної драматургії. У передмові до комедії Ш. одразу ж задекларував свої вимоги до цього жанру: необхідність легкої і невимушеної фантазії, сміху, що приховує сатиру, а також "гостроти слів". Проте драматург ніколи спеціально не писав теоретичних досліджень про комедіографію. Про його погляди на жанр ми дізнаємося з прологів до п'єс та із комедії *"Критик"*. У ній, зокрема, вказується на необхідність у п'єсі напруженої інтриги та відгуку на сучасні життєві проблеми. На думку драматурга, зайва сентиментальність порушує природність дії та характерів головних персонажів.

Уже в перших творах Ш. виявилися визначальні особливості його комедій — дотепність, майстерність інтриги, принцип контрасту в основі дії та характерів, двоплановість композиції, живий англійський гумор.

У ранніх комедіях Ш. висловлює прогресивні погляди на сім'ю і виховання. Він — противник усього лицемірного, неприродного у поведінці людей, не погоджується із безправністю молоді у сім'ї. Не випадково у *"Суперниках"*, і особливо у *"Дуеньї"*, він зосереджує увагу на моральних проблемах свого часу. Ми не лише сміємося над невіглаством місіс Малапроп, котра перекручує значення багатьох слів, а й дізнаємося про коло тих книг, які повинна була прочитати кожна молоденька англійка. Так, Лідія Ленґвіш ховає від тітки "Переґріна Пікля", "Овідія", "Родеріка Рендома", "Сльози чутливості", залишаючи на видному місці лише "Моральний обов'язок людини", "Повчання місіс Шапон", "Казання Фордайса" і "Листи Честерфілда". А в *"Дуеньї"* Ш. звертає увагу на нове явище у житті англійського суспільства: поєднання аристократії та буржуазії (шлюбний контракт, який хоче укласти дон Жером, видавши доньку за гендляра Мендозу). Причому Ш. зауважує, що дон Жером свого часу одружився не з кохання, а спокусившись багатим посагом. У стилізованій комедії драматург дотепно вирішує проблеми своєї країни.

У пізніх комедіях, як, приміром, у *"Мандрівці у Скарборо"*, Ш. глибше досліджує конфлікт грошей і моральності людини у суспільстві. Сюжетним підґрунтям цієї п'єси слугувала фабула "Невиправного" Д. Ванбру. Конфлікт розгортається навколо посагу нареченої. Автор зіштовхує двох братів — лорда Фоппінґтона і Тома Фешона. Мотив двох братів-суперників стане також провідним організаційним осердям у *"Школі лихослів'я"*. Образи персонажів у *"Мандрівці у Скарборо"* ще нагадують персонажів комедії епохи Реставрації: Том Фешон — кмітливий пройда, який спритно обдурює свого брата і не має жодних моральних принципів; уособленням дурості і франтуватості виступає лорд Фоппінґтон, якому гроші забезпечили авторитет і становище у суспільстві. Саме у цій п'єсі Ш. впритул наблизився до створення соціальної комедії.

Всесвітню славу Ш. принесла *"Школа лихослів'я"*. За формою вона нагадує комедію класицизму, а її центральний персонаж Джозеф Серфес — Тартюфа. Однак не лише лицемірство та святенництво визначають цей характер. На відміну від Мольєра, Ш. трактує образ Джозефа як результат уже усталених стосунків у суспільстві XVIII ст. Реалістичний характер віддзеркалює сформовану систему моральних вартостей. Характери всіх персонажів проявляються у реальних вчинках. Зв'язками суспільного й особистого обумовлена поведінка героїв комедії в цілому. При цьому поглиблюється комізм окремих образів. Так, при розкритті характеру Джозефа драматург використовує не лише традиційний прийом контрасту між видимістю і сутністю явища, а й прийом "розкладення явища зсередини". Образ Джозефа має подвійну структуру, яка увібрала в себе все розмаїття стосунків у сучасному драматургу суспільстві. Джозеф постає як багатолика "маска". Дещо інакше побудований характер леді Сніруел. Замолоду її

скривдили лихослів'ям, тож тепер вона так само злостиво ставиться до інших людей. У своєму щирому лихослів'ї леді Сніруел наближається до драматичного персонажа. Типовість характерів підкреслює другий план — соціальне тло, змальоване в комедії через другорядні сцени, коли глядачі могли стежити за тим, як псуються репутації у "школі лихослів'я" в салоні леді Сніруел.

У комедії Ш. виразно окреслений об'єкт сатири — конкретне суспільство і конкретне соціальне явище — лихослів'я. Авторська позиція висловлена у *"Присвяті"* п'єси, де Ш. кидає виклик пліткарям. Драматург намагається протиставити світові зла "живу істоту", яку навіть пліткарі змушені були б визнати. Такою "живою істотою" цілком може бути образ Чарлза Серфеса, молодшого брата Джозефа. Чарлз не визнає святенництва, заздрості, пліток і відкрито виступає проти них. У середовищі леді Серфес також побоюються "чистої душею та серцем" Марі, але, щоб говорити про неї як про "живу істоту", треба мати повне уявлення про її характер, натомість Ш. залишив його без розвитку.

Не залишає драматург поза увагою і проблем сім'ї, показуючи на прикладі подружжя Тізл, як згубно позначилося захоплення лихослів'ям на леді Тізл, котра ледве не стала жертвою Джозефа. Загалом комедія пронизана витонченим сарказмом Ш. у ставленні до світських звичаїв і їхніх адептів. Це помітно навіть у прізвищах персонажів, які в українському перекладі означають "змія", "насмішниця", "поверховий" і т. д.

У 1780 р. Ш. залишив театр і захопився політичною кар'єрою. Він уславився своїми полум'яними промовами під час процесу у справі В. Гастінґса, намісника Британії в Ост-Індії. Ш. відкрито засудив колоніальну політику Англії. Настрої цієї промови згодом набудуть віддзеркалення у його виступах на захист Французької революції 1789—1793 рр. і проти загарбницької політики Наполеона. Вони відіграватимуть важливу роль і в єдиній трагедії Ш. *"Пізарро"* (переробка п'єси А. Коцебу "Іспанці в Перу"). Ш.-політика вельми шанував Дж. Н. Ґ. Байрон, який товаришував з ним в останні роки життя драматурга. Саме до Ш. молодий поет прийшов після свого виступу в парламенті на захист луддитів (1812).

Тв.: *Рос. пер.* — Драматич. произв. — Москва, 1956.

Літ.: Маршова Н. А. Шеридан. — Москва, 1978; Маршова Н. А. Ричард Бринсли Шеридан. 1751–1816. — Москва-Ленинград, 1960; Шервин О. Шеридан. — Москва, 1978; Auburn M. S. Sheridan's Comedies. — Lincoln-London, 1977; Gibbs L. Sheridan. — London, 1947; Loftis J. Sheridan and the Drama of Georgian England. — Oxford, 1976.

Н. Єрофеєва



ШІЙЛЛЕР, Йоганн Крістоф Фрідріх (Schiller, Johann Christoph Friedrich — 10.11. 1759, Марбах — 9.05.1805, Веймар) — німецький письменник.

Батько — Йоганн Каспар Ш. — військовий фельдшер, мати — Доротея з роду Кодвейс, донька трактирника. У 1768 р. майбутній поет почав відвідувати латинську школу. Будучи підданим герцога Вюртемберзького Карла Євгенія, батько був змушений віддати сина до так званої Карлової академії, де він без особливого запалу вивчав спочатку юриспруденцію, а потім — медицину. Вісім нелегких років (1773—1780) провів Ш. у цьому розпліднику рабів, де панували шпигунство і сувора дисципліна, а за учнями постійно стежили, категорично забороняючи їм спілкуватися із зовнішнім світом. Лише вночі Ш. вдавалося взяти до рук книжку. Юнак багато разів перечитував твори Плутарха, оди і поеми Ф.Ґ. Клопштока, ліричні вірші і роман "Страждання молодого Вертера" свого старшого сучасника Й.В. Ґете. Згодом Ш. захопився В. Шекспіром. Після закінчення академії Ш. було призначено полковим лікарем, за свою службу він отримував жалюгідні копійки.

Над першою драмою *"Розбійники"* ("Die Räuber") Ш. почав працювати, ще перебуваючи в академії. У 1781 р. драма була завершена, а 13 січня 1782 р. *"Розбійники"* були вперше показані на сцені Мангеймського театру. Спектакль мав колосальний успіх серед глядачів. Потім були тріумфальні вистави у багатьох інших містах Німеччини. Незважаючи на те, що постановники нерідко на власний розсуд або через цензурну сваволю калічили текст п'єси, а дія була перенесена із сучасності в XVI ст., неможливо було знищити головне — тираноборчий пафос драми, шляхетність помислів розбійника Карла Моора, який наважився сам-один викорінити зло і несправедливість у рідному краї. Ш. долучив до своєї драми два епіграфи, які визначають провідний пафос п'єси. Перший: "На тиранів!" — виражав її тираноборчий зміст. Другий епіграф з Гіппократа: "Що не вилікують ліки, вилікує залізо; чого не виліковує залізо, вилікує вогонь" — вказував на засоби боротьби з тиранією.

Головний герой драми Карл Моор — студент, захоплений, як і автор, життєписами видатних мужів Греції, укладених істориком Плутархом. Він мріє перетворити Німеччину на республіку. Карл Моор — перший шиллерівський герой-ідеаліст і ентузіаст, який мріє про визволення всього людства. Натомість його рідний брат Франц — цілковита протилежність Карла.

Франц зневажає людей, він цинік і негідник, який наклепами зганьбив брата, запроторив рідного батька у в'язницю, зазіхав на честь Карлової нареченої Амалії.

Зраджений братом і проклятий за його намовою рідним батьком, Карл Моор стає ватажком загону розбійників, щоби зі зброєю в руках стояти на варті справедливості. Шляхетні розбійники на чолі з Карлом карають злочинних багачів і захищають злидарів. Проте невдовзі розбійники сп'яніють від насильства, жорстокість стане їхньою звичкою. Карл Моор переконується в тому, що злочинами світ виправити неможливо, а відтак вирішує здатися до рук правосуддя. Але, оскільки за нього обіцяна щедра винагорода, Карл хоче, щоб його видав якийнебудь бідняк, якому вкрай потрібні гроші. У фіналі виявляється характерна еволюція шиллерівського героя: якщо неможливо врятувати все людство, треба спробувати допомогти бодай одній нещасній людині.

Уже в першій своїй драмі Ш. покладає надії не на силу, а на моральне вдосконалення суспільства. Бурхлива пристрасність персонажів, патетичність їхніх монологів, яка іноді переходить у брутальність, напруженість сюжету зробили *"Розбійників"* еталонним твором "Бурі та натиску" — провідного літературного напряму в Німеччині 70–80-х рр. XVIII ст.

Герцог Вюртемберзький, дізнавшись про спектакль, наказав запроторити автора *"Розбійників"* на гауптвахту і заборонив йому писати що-небудь, за винятком суто медичних праць. Ш. вирішив залишити володіння деспота. У ніч на 23 вересня 1782 р., скориставшись сум'яттям пишних придворних урочин на честь російського царевича Павла Петровича (майбутнього імператора Павла I), одруженого з племінницею герцога Карла Євгенія, автор *"Розбійників"* потай покинув Вюртемберґ. П'ять років тривали безпритульні поневіряння, нестерпні злидні і вперта боротьба за визнання серед німецьких читачів та театральної публіки.

Після *"Розбійників"* Ш. створив другу драму, що ґрунтувалася вже на історичному матеріалі, — *"Змова Фієско у Генуї"* ("Verschwörung Fiescos zu Genua", 1782), жанр якої він визначив як "республіканська трагедія". Дія драми відбувається в Італії у 1547 р. Змову очолює спритний політичний авантюрист Фієско, котрий прагне стати таким самим тираном, як його попередник, владу якого змовникам вдалося повалити. Сучасники доволі критично поставилися до цієї п'єси, а Мангеймський театр відмовився її ставити.

До історії світової драматургії п'єса *"Підступність і кохання"* ("Kabale und Liebe", 1783) увійшла як перша "міщанська трагедія". До Ш. у трагедіях діяли винятково монархи й аристократи, "третій стан" дозволялося зображати лише в комедіях. У драмі *"Підступність і кохання"* Ш. довів, що трагічні колізії можливі, а іноді й неминучі у житті простої скромної людини — "міщанина", за тогочасними уявленнями.

Луїза Міллер, донька придворного музиканта, і Фердинанд фон Вальтер, син першого міністра, кохають одне одного. Фердинад за своїм світосприйняттям близький до темпераментних героїв "Бурі та натиску". Натхненний коханням, він мріє про рівність і справедливість. Почуття героїв викликають обурення у батька Фердинанда, який намислив оженити сина з леді Мільфорд, колишньою коханкою герцога. У своїй драмі Ш. викриває герцогську тиранію, розповідаючи про те, як самодержавний правитель продає за кордон жовнірів і мордує своїх підданих працею на срібних копальнях.

Кохання Луїзи і Фердинанда забарвлене трагічною приреченістю, тому що воно розхитує підвалини усталених суспільних звичаїв, молоді герої стають жертвами придворних інтриг. У фіналі драми Фердинанд перед смертю подає руку батькові, який розкаявся у своїй несправедливості. Цей жест має глибоке символічне значення і дуже характерний для Ш., герої якого ніколи не відхиляють руки, поданої на знак примирення. Ш. вірив, що страждання морально очищає людину.

Поряд із драматургією, Ш. багато часу віддавав поезії. У його віршах думка завжди переважає над почуттями. Розмірковуючи над різними явищами життя, він послуговується аргументами, запозиченими з античної міфології або ренесансного мистецтва. Оспівуючи прекрасну пані, він називає її Лаурою, демонструючи таким чином не лише піднесений платонічний лад почуттів, а й визнаючи себе прибічником італійського гуманіста Ф. Петрарки. Обидва поети розмірковують над тим, чому кохання є вкрай необхідним для людини та людства. На переконання Ш., яке він успадкував від античних мислителів, всі часточки величезного розрізненого світу возз'єднує сила кохання. Кохання дає життя, без нього світ і природа мертві. Кохання до Лаури, яке оспівує поет, — велике прекрасне почуття, тому що воно — необхідна з'єднувальна часточка світотвору. Ліричний герой Ш. здіймається над грішною землею, долучаючись до досконалості ідеалу.

У Карловій академії викладав філософію талановитий педагог і вчений Абель, який згодом став щирим другом Ш. На майбутнього поета лекції Абеля справили велике враження. Професор доводив первинну встановленість світової гармонії. Спираючись на вчення найвидатнішого німецького філософа та вченого Г. Лейбніца, він намагався прищепити своїм вихованцям оптимістичне світосприйняття, любов до

ближнього, спрямовував їх на шлях пізнання навколишнього життя. Лекції Абеля не минули для Ш. даремно. Найвиразніше вплив його філософської концепції виявився в одному з найзнаменитіших творів Ш. — *"Оді до радості"* ("An die Freude"):

Радість, гарна іскро Божа!
Несказанно любо нам
Увійти, царице гожа,
В твій пресвітлий дивний храм.
Все, що строго ділить мода,
В'яжеш ти одним вузлом,
Розцвітає братня згода
Під благим твоїм крилом...
(Пер. М. Лукаша)

Цей вірш, який здобув світову славу завдяки тому, що Бетховен завершив свою Дев'яту симфонію грандіозним хором на його текст, був написаний Ш. у 1785 р. у Лейпцизі, коли справи молодого драматурга і поета, здавалося, нарешті пішли на лад. Після кількох невдач у Мангеймському театрі, директор якого вперто відмовлявся ставити нові п'єси Ш., після тривалого принизливого безгрошів'я поет знайшов у Лейпцизі друзів і покровителів, які допомогли йому подолати злигодні. Твори Ш. були опубліковані, він отримав притулок у гостинній господі свого палкого шанувальника Г. Кернера, котрий тактовно протегував Ш. До речі, саме Кернер вперше написав музику на слова *"Оди до радості"*.

Певна річ, оптимістичний настрій оди не пояснюється лише короткочасними життєвими гараздами — в основу вірша покладений притаманний Ш. принциповий оптимізм, віра в людину, переконаність у тому, що люди можуть і повинні навзаєм поріднитися між собою.

У 1890 р. Ш. одружився із Шарлоттою фон Ленгефельд, до якої відчував, як сам зізнавався, "спокійну тиху прив'язаність" і яка стала йому відданою дружиною та матір'ю чотирьох дітей.

Захоплення Бастилії похитнуло підвалини феодального світу. Історичний прогрес із філософської абстракції перетворився на конкретну реальність, рух історії пришвидшився. Філософське мислення Ш. чутливо реагувало на закономірності часу. Розчарувавшись у сучасності, поет у вірші *"Боги Греції"* ("Göttern Griechenlands", 1788) виповідає власну ностальгію за давно минулою античною епохою. Поет славить поганських богів, створених творчою фантазією стародавніх греків. У пантеоні античних мешканців Олімпу його приваблюють, передусім, богиня кохання Афродіта (Ш. називає її Кіферією) і бог Аполлон — охоронець гармонії. Античний світ видається поетові осереддям радості, кохання і краси. Природа була одухотворена силою людської уяви.

Античні божества допомагають Ш. вибудувати певну філософську концепцію. Серед богів — благодійників людства — раз по раз з'являються тіні міфічних істот, які уособлюють згубні сили. Античний світ для поета — це тільки казка сивої давнини, адже минуле руйнується, щоб звільнити шлях для майбуття. Проте нить історії не переривається; людський прогрес неминучий, як би дорого він не коштував, — це лейтмотив вірша.

Ш. усвідомив, що на зламі XVIII–XIX ст. прогрес людства, на жаль, не завжди узгоджується з прагненням кожної людини досягнути свого щастя. Ця думка плідно розвивається також у баладах Ш. З тривалого забуття жанр балади відродили Ґете і Ш., які розпочали своєрідне дружнє змагання у їхньому створенні. Це сталося у 1797 р., який вони згодом одностайно назвали роком балад. То був дуже знаменний момент у житті Ш. Він жив у Веймарі з 1795 р., протекція Саксен-Веймарського герцога Карла Августа давала можливість, особливо не переймаючись побутовими проблемами, працювати у царинах поезії та драматургії, філософії й історії. Саме у цей період Ш. заприязнився з Ґете.

Балади Ш. сприймаються як відгомін тих стародавніх часів, коли різні повір'я та перекази, поєднуючись із реальністю, утворювали примхливі фольклорні образи. У баладах здебільшого йдеться не про якусь конкретну історичну епоху, а про давнину як таку. Балади привертають увагу і лякають своїми дивовижними жорстокими сюжетами, приголомшують незбагненними таємницями природи. Так, у баладі *"Івікові журавлі"* ("Die Kraniche des Ibykus") поет узасаднює думку про неминучість розплати за скоєний злочин. Якщо серед людей немає свідків скоєного, то сама природа звинувачує злочинця, який неодмінно зрадить себе. Ніхто не має права піддавати життя героя важкому випробуванню, не можна двічі спокушати долю — такий очевидний підсумок балади *"Водолаз"* ("Der Taucher"). Автор звинувачує правителя у жорстокості, а морська безодня зображена у розповіді водолаза напрочуд конкретно і водночас загадково, як бурхлива і небезпечна стихія.

У низці балад сюжетним осердям стає випробування героя — перевірка його мужності, рішучості, відваги. Але якщо, як у *"Рукавичці"* ("Der Handschuh"), життям людини жартома граються, ладні віддати вірного рицаря на поталу хижаків, то він може зробити негречний вчинок — відкинути жорстоку даму. У баладі *"Перстень Полікрата"* ("Der Ring des Polykrates") уяву збуджує ідея невідворотності, фатуму. Здається, фортуна міцно зрослася з усіма помислами правителя Самосу, але чим більшими стають Полікратові здобутки, тим більше жахають вони його співрозмовника, який, почувши чергову

радісну звістку, поспішає залишити палац щасливця.

Важливе місце у поезії Ш. посідає його *"Пісня про дзвін"* ("Das Lied von der Glocke"), де водночас розвиваються дві теми. Поет скрупульозно відтворює весь ливарний процес виготовлення дзвона, голос якого супроводжує людину на всіх етапах її життя, і саме це життя у найістотніших фрагментах узагальненої біографії. *"Пісня про дзвін"* — це гімн на честь людської праці, прославлення могутності, розуму і сили рук людини. У цьому вірші відчувається також шиллерівське побоювання революційних потрясінь. Для поета мир і злагода важливіші від соціальної боротьби.

Цю думку Ш. розвиває й у своїх теоретичних працях: *"Листи про естетичне виховання людини"* ("Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen"), *"Про наївну і сентиментальну поезію"* ("Über naive und sentimentalische Dichtung", 1795–1796) та ін.

Упродовж усього творчого шляху драма залишалася улюбленим жанром Ш. Однак, починаючи з *"Дона Карлоса"* ("Don Carlos", 1787), характер його драматургії змінюється. Надалі Ш. писав п'ятистопним ямбом. Це пояснюється тим, що за основу всіх його подальших драматичних творів слугував історичний матеріал, а це вимагало посилення умовності. Хоча в кожній драмі подається точне датування подій, проте історія відтворюється Ш. доволі умовно, а історичні персонажі трактуються достатньо вільно.

Дія драми *"Дон Карлос"* відбувається при дворі іспанського короля Філіппа II. Похмурий суворий монарх дізнається про підготовку повстання в Нідерландах, які у XVI ст. перебували під владою іспанської корони. Король має намір послати туди кривавого герцога Альбу, щоби той придушив заколот бунтівників. Цьому намагається стати на заваді маркіз Поза, який умовляє короля послати в Нідерланди спадкоємця престолу дона Карлоса, вихованого Позою в гуманістичних традиціях. Дон Карлос, якого в Нідерландах люблять за добросердну вдачу та шляхетність, зуміє запобігти кривавим чварам. Маркіз Поза виступає у драмі носієм ідей самого Ш., котрий не визнає бунту і сподівається на досягнення злагоди. Драматург вірить у силу переконливого слова. Проте маркіз Поза і дон Карлос зазнають поразки, перемагають монархія й інквізиція. Ш. слушно вважав, що ще не настав час, коли колесо всесвітньої історії обертатиметься завдяки зусиллям володарів, які дбають про добробут підданців.

Особливо плідним в сенсі драматургії було останнє десятиріччя творчого шляху Ш. Він створив такі драматичні твори, як трилогія *"Валленштайн"* ("Wallenstein", 1799), драми *"Марія Стюарт"* ("Maria Stuart", 1800), *"Орлеанська діва"* ("Die Jungfrau von Orleans", 1801), *"Вільгельм Телль"* ("Wilhelm Tell", 1804). У цих творах предметом художнього аналізу стали межові етапи в історії європейських народів. Так, командувач імперського війська під час Тридцятирічної війни (XVII ст.) герцог Валленштайн прагне припинити братовбивчу різанину й об'єднати роздроблену Німеччину. Проста селянська дівчина Жанна Д'Арк, скоряючись голосу Всевишнього, очолила французьке військо, яке під її проводом перемагає англійців. Швейцарський стрілець Вільгельм Телль, не стерпівши знущань австрійського посадника, вбиває його, і це слугує сигналом до повстання, яке визволило мешканців кантону від іноземного гноблення. У драмах Ш. головними героями виступають історичні діячі, в образах яких сконцентрувався суспільний прогрес. Утім, своїх персонажів Ш. трактує не лише з погляду їхньої історичної ролі, а й, насамперед, як носіїв високої моральності. На цьому побудований конфлікт двох королев у драмі *"Марія Стюарт"*. Політика англійської королеви Єлизавети сприяє утвердженню буржуазних відносин у феодальному суспільстві. Але Єлизавета облудна, лицемірна, підступна, а відтак симпатії читачів перебувають на боці Марії Стюарт, якій не судилося відіграти суттєвої ролі в політиці, хоча за своєю суттю вона волелюбна, щира і чесна. До того ж, ув'язнена Єлизаветою Марія — жертва інтриг, а Ш. у своїх драмах завжди співчуває несправедливо скривдженим. Осуд насильства над особистістю для автора має важливіше значення, ніж достеменність відтворення історичного колориту.

Останньою — незавершеною — драмою Ш. став *"Дмитрій"* ("Demetrius", 1805), сюжет якої ґрунтувався на подіях російської історії. Самозванець Дмитрій у Ш. щиро вірить у те, що він син Івана IV. Виголошуючи промову у польському сеймі, він намагається заохотити поляків до походу в Росію задля відновлення законної влади на московському троні. Помилкові переконання Дмитрія призводять до трагічних наслідків.

За три роки до смерті імператор Карл Авґуст надав Ш. дворянство, а незадовго до цього знаменитий поет став професором історії у Єнському університеті. Проте хворому на сухоти Ш. жити залишалося лічені роки. Він помер 9 травня 1805 р.

Знайомство українських читачів і глядачів із творчістю Ш. розпочалось у XIX ст. Перші переклади були здійснені Остапом Левицьким, Ю. Федьковичем, Б. Грінченком і П. Кулішем. Твори Ш. згодом перекладали Олена Пчілка, Д. Загул, Борис Тен, І. Стешенко, Є. Дроб'язко, М. Лукаш, М. Овруцька, М. Славятинський, О. Непорожній, М. Зісман, Ю. Назаренко та ін.

Тв.: Укр. пер. — Поезії. — Львів, 1914; Розбійники. — К., 1936; Вибр. драмат. твори. — К., 1955; Лірика. — К., 1967; Твори. — К., 1968; [Вірші] // Всесвіт. —

1973. — № 1, 1995. — № 8–9, 2000. — № 5–6; [Вірші та балади] // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. — К., 1990; Із праці "Про наївну та сентиментальну поезію". Із праці "Про піднесене" // Мислителі нім. романтизму. — Івано-Франківськ, 2003; Лірика. Драми. — Харків, 2004. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1955–1957.

Літ.: Абуш А. Шиллер. Величие трагедии. — Москва, 1964; Абуш А. Шиллер. — Москва, 1964; Вильмонт Н. Н. Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. — Москва, 1984; Конради К.О. Гёте. Жизнь Шиллера. — Москва, 1984; Ланштейн Н. Жизнь Шиллера. — Москва, 1984; Либинзон Э.Е. Фридрих Шиллер. — Москва, 1990; Либинзон Э.Е. "Коварство и любовь" Ф. Шиллера. — Москва, 1969; Лозинская Л.Ф. Шиллер. — Москва, 1990; Тураев С.В. "Дон Карлос" Шиллера: проблема власти // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. — Москва, 1995; Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. — Москва, 1966; Чечельницкая Г.Я. Фридрих Шиллер. — Москва-Ленинград, 1959; Шалагінов Б. Ф. Шіллер // Вікно в світ. — 1999. — № 1; Шиллер Ф.П. Фридрих Шиллер: Жизнь и творчество. — Москва, 1955; Wersig P. Schiller-Bibliographie, 1964–1974. — Berlin-Weimar, 1977.

В. Пронін



ШИМБÓРСЬКА, Віслава (Szymborska, Wisława — нар. 2.07.1923, Курнік) — польська поетеса, лауреат Нобелівської премії 1996 р.

Ш. народилася у Курніку, що біля Познаня, новіші метрикальні дослідження свідчать, що подія ця нібито відбулася у підпознанському Бнінє. Однак точно відомо, що раннє дитинство вона провела у Курніку, а все подальше життя пов'язала з Краковом, з якого інколи ненадовго виїжджала, але рідко і неохоче. У Кракові вона опинилася, коли їй було вісім років, там здобула усю офіційну освіту: закінчила середню школу, а потім потрапила до відомої елітарної гімназії сестер Уршулянок. Однак атестат отримала вже на підпільних курсах в часи окупації. Після війни студіювала в Ягеллонському університеті — полоністику і соціологію. Але жоден із тих академічних напрямів її не захопив, не привабив, а, отже, і не довів до отримання диплому.

Дебютувала у тижневому літературному додатку до краківського "Дзєнніка Польскєго" 14 березня 1945 р. ("Валька", № 3) віршем *"Шукаю слова"*. Редакторами журналу були — В. Зехентер і А. Влодек (чоловік Ш. до 1954 р., з яким вона підтримувала приятельські стосунки до кінця його життя). Невдовзі Ш. опублікувала другий вірш *"Колись ми знали світ уривками"*, і ще пізніше — третій *"Про щось більше"*. Вони були написані раніше, під час війни 1944 р. А наступного року — *"Дитячий хрестовий похід"*, вірш, який і сьогодні вражає.

Жодний із тих текстів не міг з'явитися ні у першій (*"Для того живемо"* — "Dlatego żyjemy", 1952), ні у другій (*"Питання до себе"* — "Pytania zadawane sobie", 1954) збірочках її віршів. Уже відбувся Щецінський з'їзд літераторів, на якому остаточно було задекларовано соцреалізм, а для скептицизму, творчої непевності, котрі делікатно пробивалися у перших творах Ш., зовсім не було місця. Як і для особистої візії світу. Ті дві перші збірки переважно були фактичним виявом заангажованої соціалістичної поезії, а також симптомами ідеологічного спокушення особи. Було там кілька знаменних винятків, у яких пробивалася характерна особиста інтонація і нотки самоіронії, у кожному разі відсторонення, й від себе самої також, наприклад: *"У банальних римах"*, *"Особисте"*, *"Циркові звірі"*, *"До творця"*, *"Запитання до себе"*, *"Розгнівана муза"*, *"Ніч"*, *"Острів сирен"*, *"Закохані"*, *"Клич"* та ін.

У 1952 р. Ш. прийняли у Спілку польських літераторів і приблизно тоді ж вона вступила у Польську об'єднану партію робітничу, членом якої була до 1966 р.

Із 1953 р. Ш. була членом редколегії "Жиця Літерацкєго", де вела відділ поезії, а також систематично редагувала рубрику "Літературна пошта", яка завдяки їй і досі (хоч би в архівах) залишилася найдотепнішою й одночасно дуже прихильною до молодих адептів літератури. Також 1968 р., склавши обов'язки редактора відділу поезії, вона публікувала свої знамениті *"Позапланові читання"* ("Lektury nadobowiązkowe"). Регулярно друкувала ці фейлетони щотижня аж до 1976 р. Того ж року, після т. зв. "радомських подій", Ш. вирішила, що подальша її співпраця з тим часописом — неможлива, і відмовилася від неї. Так вона розірвала усі професійні пута. Від часу введення військового стану вона належала до найтіснішого кола краківського літературного "підпілля", а в 1988 р. стала одним із засновників Товариства польських письменників, легалізованого у 1989 р., у якому, однак, не виконувала жодних функцій.

Справжнім "другим дебютом", з якого починається творення того образу поезії Ш., що є сьогодні невід'ємним елементом пейзажу польської літератури (а, властиво, й європейської), була третя її книжка *"Волання до Єті"* ("Wołanie do Yeti", 1957), яка відразу стала одним із найважливіших чинників воскресіння польської поезії після жовтня 1956 р. Книжка містить усього 20 віршів. І кількість ця суттєво не відрізняється від середнього обсягу кожної наступної збірки.

Світовий феномен Ш. полягає у тому, що вона зуміла виразити максимум найважливіших

сутностей, які пронизують духовне життя сучасного світу, у мінімальній кількості поетичних текстів, до того ж невеликих за розміром. За своє творче життя вона опублікувала у книжках понад 220 віршів. З цього випливає, що пише вона (призначених для публікації) десь 4–5 віршів на рік. Ш. говорить те, що найважливіше і, безумовно, конечне. Вимогливість і самокритичність змусили її, зрештою, відмовитися від майже 25 текстів з перших двох збірок, а також кільканадцяти віршів із пізніших книжок. Ш. на даний час видала такі поетичні збірки: *"Для того живемо"* (1952), *"Питання до себе"* (1954), *"Волання до Єті"* (1957), *"Сіль"* ("Sól", 1962), *"Сто потіх"* ("Sto pociech", 1967), *"Всяк випадок"* ("Wszelki wypadek", 1972, 1975), *"Велике число"* ("Wielka liczba", 1976), *"Люди на мості"* ("Ludzie na moście", 1986, 1988), *"Кінець і початок"* ("Koniec i początek", 1992), *"Мить"* ("Chwila", 2002), *"Забавлянки для великих дітей"* ("Rymowanki dla dużych dzieci", 2003). Крім того, з'явилося принаймні шість книжок вибраного. Безприкладно скупа з кількісного погляду ця поезія уже щонайменше 40 літ систематично і без поспіху будує вражаюче послідовний і вражаюче багатий у своїй різноманітності образ світу, охоплюючи, по суті, всі доступні людському розумові та уяві його обшири — від піщинок, каменів, рослин, примітивних зоологічних створінь через історію людської цивілізації і культури аж до планет, зірок, галактик і навіть гіпотетичного позаземного буття, підходячи з філософським скептицизмом і мудрою іронією до межі science fiction, у чому Ш. міг би дорівнятися хіба С. Лем:

Чітко зараз собі пригадую,
як люди, побачивши мене,
вмовкали на півслові.
Обривався сміх.
Розпліталися руки.
Діти бігли до мами.
Я навіть не знала їхніх нетривких імен.
А та пісенька про зелений листочок —
ніхто її при мені не закінчив.

Я любила їх.
Але любила з висоти.
З-понад життя.
З майбутнього. Де завжди порожньо
і звідки немає нічого легшого,
як побачити смерть.
Шкодую, що мій голос був твердий.
Подивіться на себе з зірок — кричала я —
подивіться на себе з зірок.
Чули і опускали очі.

(*"Монолог для Касандри"*,
тут і далі пер. Я. Сенчишин)

Улюблені теми і мотиви Ш., викристалізувані набагато раніше, повертаються протягом усієї її творчості у постійно новому освітленні, як у багатоголосій фузі. Однак ця поезія, якщо дивитися на неї з перспективи сьогодення, попри своє тематичне багатство і всю різноманітність, творить образ винятково однорідний, особливо, коли йдеться про захуване у ньому авторське світобачення у найширшому його розумінні. Світобачення, завжди передаване художньою мовою конкретики й оперте на детальному, мікроскопічному огляді деталей і ніколи на філософській спекуляції й абстракції. Та ця конкретика набуває тут несподіваної багатовимірності; сеанси, взяті з безпосереднього досвіду, відкривають неочікувані перспективи, виявляють багато шарів і, попри конкретність точки виходу, попри цілком реальні і навіть прозаїчні відправні точки уяви — завжди залишаються привідкритими. Ш. говорить нам про нас (а, отже, і про себе) і про світ, який хочемо вважати своїм — дохідливо, точно, просто і конкретно. І якраз цим способом вислову вкидає нас у неспокій. Кожна її констатація ховає у собі запитання, а найчастіше — низку запитань. І змушує до пошуку багатьох відповідей, котрі народжують чергові запитання. Це, без сумніву, поезія головних цінностей:

Нічого не змінилося.
Тіло — болюче,
мусить їсти, дихати повітрям і спати,
має тонку шкіру і відразу ж під нею кров,
має чималий запас зубів і нігтів,
кості його крихкі, суглоби розтягуються.
У тортурах це все беруть до уваги.

Нічого не змінилося.
Тіло тремтить, як тремтіло
перед заснуванням Риму і після заснування,
у двадцятому сторіччі перед і після Христа,
тортури є, як і були, тільки земля змаліла,
і коли щось діється, то так, ніби за стіною...
...Нічого не змінилося.
Крім течії рік,
лінії лісів, узбереж, пустель і льодовиків.
Поміж тими пейзажами душечка блукає,
зникає, повертається, наближається,
віддаляється,
сама для себе чужа, невловима,
раз певна, раз непевна свого існування,
тоді коли тіло є і є і є
і немає куди подітися.

(*"Тортури"*)

У збірці *"Волання до Єті"*, у вірші, якому ціла збірка опосередковано завдячує назвою, а саме у *"Нотатках з подорожі в Гімалаї, котра не відбулася"*, вперше так виразно з'являється проблема (потім вона стане провідною), яку роками вже називають "проблемою Інобуття", тобто істот (явищ? фактів? речей?) з-поза людського

світу, які мають, за Ш., власні уявлення про дійсність, власне "світобачення", відмінне від наших поглядів і непроникне для нас до кінця. Водночас увиразнюється така характерна для усієї творчости Ш. філософська іронія та автоіронія, яка, по суті, досягає порогу романтичної "метафізичної іронії". Ця інтонація продовжується і підсилюється у наступній книжці *"Сіль"* ("Sól", 1962). Однак тут вона виявляється певною мірою поліфонічно, з темою контакту з іншим "я", людським, а точніше з еротичним мотивом, який у попередній книжці був дещо притишеним і котрий у жодній наступній не займає так багато місця. Але одночасно з'являється найзагальніше схоплена проблема людського часу і головних метафізичних параметрів, що визначають людське буття. І ці обидві проблеми, на диво, природно співіснують, взаємно просвітлюють і доповнюють одна одну.

"Сто потіх" у головних своїх мотивах продовжує проблему *"Волання до Єті"*. Це роздуми про дивність роду людського у Всесвіті, а також про сучасну позицію цього роду і про історію цивілізації, починаючи від палеоліту, і про історію природи, починаючи від найпростіших форм життя на Землі. Іронія і самоіронія поетеси вже ніколи потім не сягнуть таких висот. *"Всяк випадок"* піднімається, можна сказати, у "вищі сфери" філософії. Однак піднімається, постійно маючи на увазі найдрібніші деталі нашого повсякденного досвіду. Захоплює тут Ш. велич, розмаїття і незліченне багатство світу, його детальність та конкретність, а водночас небайдужість. Якщо попередню книжку умовно можна означити як поетичну "філософську антропологію", то цю — спробою "поетичної метафізики", у сутнісному, філософському сенсі останнього слова, тобто метафізики як сфери питань про суть існування. Безпосереднім її продовженням є наступна книжка *"Велике число"* ("Wielka liczba", 1976), яка ніби поєднує "реалістичну" настанову Ш., її незвичну вразливість до прозаїчних фактів, до щоденних подій, деталей реального життя (включно зі суспільно-політичним) із загальним і метафізичним баченням, котре виявляється, як "дивлення вглиб" речей і подій, значною мірою, вже не приватних, не особистих, а суспільних, загальних.

Поетична збірка *"Люди на мості"*, як і наступні збірки, підхоплює і висуває на перший план етичну, чи навіть моральну (а часом, хоч і дуже делікатно, морально-політичну), тонацію *"Великого числа"*. Хоч і залишається, як звичайно у Ш., далекою від історичної презентації.

Крім віршів, Ш. є авторкою лише однієї прозової книжки (у двох частинах), а саме — двох збірників фейлетонів на тему дуже особистих, дуже різноманітних і навіть зовсім непередбачуваних лектур *"Позапланове читання"* (1973, 1976; друга частина, 1992).

Ш. від самого початку зосереджує свої мистецькі пошуки у колі конкретних реалій — повсякденних, цивілізаційних, побутових, природничих, політичних, а також відомих фактів та історичних, культурних і науково-популярних гіпотез. Без вагань спирається на "банальності": спостереження за вуличними сценами, "неважливі" зустрічі зі знайомими чи й незнайомими, добірки газетних інформацій, журналістські плітки, енциклопедичні статті, на свої випадкові і різноманітні лектури, на почуті цікавинки тощо. Вона широко використовує повсякденну мову, розмаїті закостенілі фразеологізми і затерті звороти. Цей матеріал, ці різні "мови", якими промовляє (а часом просто белькоче) світ навколо нас, слугує їй для формулювання принципових питань і глибоких проблем, з якими марно намагаються дати собі раду філософія, суспільні науки, антропологія, релігія, етика. Ш., коли йдеться про її мету й амбіції, є поетесою суто інтелектуальною, а точніше філософською.

Однією з найважливіших рис поетичної мови Ш. є антиномії, оксюморони, багатозначність виразів, парадоксальна і домінантна над усім тим, глибока й подвійна іронія, іронія досвідченого мудреця і одночасно, повна шарму, іронія салонної дами. Майже ніколи ці вірші не є у вузькому сенсі "ліричними" або ж суб'єктивними звіряннями. Героєм тут є не стільки "я" поетеси, скільки ситуації зовнішнього світу — огляд з іронічної дистанції, але ця дистанція і ця іронія отримують ліричний вимір уже тому, що Ш. охоплює ними і себе. Ці вірші одночасно дуже прості й дуже складні, комунікативні й дуже неоднозначні, сповнені гумору і серйозності, "конкретні" й "абстрактні", наповнені відстороненням і особистим зворушенням:

Чому в занадто одній особі?
Що тут роблю? В чиїй подобі?
Чому в будинку, а не в гнізді?
В шкірі не пір'ї? З обличчям не листям?
Чому тільки раз із життям особистим?
При зірці малій? На землі й при воді?
По неприсутності? Саме тепер?
За всі століття? За стільки ер?
За всі могили і небосхили?
До кості й крові, що повнить жили?
Сама з собою? Чом саме тут?
Чому не там десь, де інша змора?
Не сто літ тому. Але й не вчора
Сиджу й дивлюся у темний кут —
Як дивиться й те що сидить під столом
Таке гарчливе і зване псом?

(*"Здивування"*,
пер. Д. Павличка)

Головна проблематика її творчості полягає у такій ієрархії: проблема можливості (чи, радше, неможливості) порозумітися з “іншими”, проблема існування людини як індивіда і як роду та її ставлення до інших форм існування, проблема ставлення буття до небуття і марноти, проблема пізнавальних можливостей людини, особливо повторюваності (або лише на перший погляд повторюваності) історії та сумнівна ефективність її уроків, акцидентність, поверховість закорінення людини в об’єктивному часі й об’єктивному просторі. Звичайність речі у Ш. є автоматизацією незвичайності існування, а світ у своїй цілості й кожна його дрібка — замаскованим з погляду природності винятком, чи просто статистичним випадком, коли будь-яке конкретне існування є ніби дивом і проломом у безмежності небуття.

Ш. є лауреатом ряду нагород: польського ПЕН-клубу (1980, 1996), нагороди ім. Й. В. Ґете (1992) й ім. Й. Г. Гердера (1995), Нобелівської премії (1996). У 2001 р. поетеса отримала диплом члена американської Академії мистецтва і літератури.

Українською мовою поезію Ш. перекладали Д. Павличко, Я. Сенчишин та ін.

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1972. — № 4, 1997. — № 11–12; Під однією зіркою. — Львів, 1997; Монолог для Касандри // Сучасність. — 1997. — № 6; Всюдисущий світ: Вірші // Дніпро. — 1997. — № 9–10; [Вірші] // Березіль. — 1997. — № 3–4; Вибр. поезії та есеї. — Львів, 2001; [Вірші] // 50 пол. поетів: Антологія пол. поезії у пер. Д. Павличка. — К., 2001. *Рос. пер.* — [Вірші] // Польские поэты. — Москва, 1978; [Вірші] // Ин. л.-ра. — 1994. — № 11.

Літ.: Бальбус С. Віслава Шимборська // Вибр. поезії та есеї. — Львів, 2001; Єрмоленко С. Під зіркою поезії В. Шимборської // СіЧ. — 1998. — № 9–10; Сидяченко Н. “Світ, якому долю я вершу сама”: Віслава Шимборська // СіЧ. — 1997. — № 2; Ців-кач О.М. “Сізіф, приписаний до пекла поезії...” // Всесв. л.-ра та культура. — 2004. — № 10.

С. Бальбус



ШÓЇНКА, Воле (Soyinka, Vole, автонім: Шоїнка, Акінванде Олуволе Бабатунде — нар. 13.07.1934, Абеокута, захід Нігерії) — англомовний нігерійський письменник, лауреат Нобелівської премії 1986 р.

Батьки його належать до різних, хоча й споріднених племен народу йоруба: батько — іджебу, мати — егба. Дитинство Ш. минуло у м. Абеокута. Назва цього міста у перекладі з йоруба означає “під скелею”. Справді, місто, яке досі зберігає суто африканську самобутність, розташоване поряд зі скелею Олумо. Це місце релігійних церемоній і жертвопринесень. Неподалік протікає річка, яка називається за ім’ям одного з головних богів пантеону йоруба — Огуна. Образ бога, ім’ям якого названа ріка, сама ріка, урочисті і похмурі ритуали на скелі Олумо, як і вся традиційна культура йоруба, органічно увійшли у творчість Ш., істотно вплинувши на його світогляд.

Ш. багато вчився. Початкову школу він закінчив у Абеокута, потім вступив в Урядовий коледж в Ібадані. У 1952 р. потрапив на навчання до знаменитого Ібаданського університету, куди запрошують найкращих студентів з усіх куточків країни. Тут Ш. навчався протягом двох років, а в 1954 р. подався в Англію і вступив на відділення англійської мови та літератури у Лідсі. Тут він серйозно захопився театром: переглядав п’єси Дж. Осборна, Ардена, С. Беккета; вивчав спеціальну літературу зі сценічної та режисерської майстерності і, зокрема, про театр абсурду. Згодом Ш. не визнаватиме жодного впливу на свою творчість, роблячи виняток лише для Б. Брехта.

Наприкінці 50-х рр. Ш. повністю віддавався творчості. Він виступав як актор, писав п’єси та вірші. Знаменним здобутком Ш. у драматургічній царині стала його п’єса *“Дорога”*, вперше поставлена у 1955 р. У ній панує атмосфера хаосу, майже абсурдної жорстокості і взаємного нерозуміння. Але є тут і спроба філософсько-образного осмислення сутності буття і смерті. У 1958 р. з’явилися п’єси *“Мешканці боліт”* (“The Swamp Dwellers”) та *“Лев і Перлина”* (“The Lion and the Jewel”). Перша публікація віршів Ш. відбулася у травні 1959 р.

На початку 1960 р. Ш. повернувся на батьківщину й оселився у столиці — Лаґосі. Проте його дедалі більше приваблювало культурне життя Ібадана, де йому вдається організувати власну театральну трупу “Маски-1960”. Першим спектаклем нового театру стала вистава за п’єсою Ш. *“Танець Лісу”* (“A Dance of the Forest”, 1960). Постановка була присвячена святкуванню дня визволення від колоніальної залежності — 1 жовтня 1960 р. *“Танець Лісу”* — це трагедія, у якій драматичні епізоди чергуються з уїдливим фарсом, де минувшина цілком позбавлена героїчних рис і є лише початком гігантського циклу кривавих злочинів, що постійно повторюються, вимагаючи нових жертв від сучасного світу. Суть трагедії полягає в тому, що кожна людина повинна зазирнути у власну душу й очистити її від тих ницих вад, яких не повинно бути в оновленому, наче заново народженому суспільстві.

Вистава *“Танець Лісу”* принесла Ш. всеафриканську славу драматурга, режисера й актора. Його авторитет зростав з кожною новою публікацією чи сценічною роботою. Він ставив не лише свої п’єси, а й твори інших африкан-

ських письменників спочатку рідною мовою йоруба, а згодом — англійською, намагаючись пристосувати саме цю мову для відтворення духовних вартостей і культурної спадщини свого народу.

У 1963 р. побачила світ найулюбленіша, за словами самого Ш., його п'єса *"Сильний рід"* ("The Strong Breed"). Для всіх без винятку драматичних творів Ш. головним композиційним елементом є ритуал з танцями, пантомімою і драматичним дійством. Ритуал завжди позначає кульмінацію, для героя він — одкровення і вінець шукань. В одноактній п'єсі *"Сильний рід"* контрастують егоїзм і добровільна самопожертва, які протистоять звичному канібалізмові людських створінь.

До середини 60-х рр. ситуація у Нігерії стала вельми напруженою. Почалася низка державних переворотів, владу в країні захопили військові. Внутрішні конфлікти загострилися, посилилися міжнаціональні чвари. Досить було однієї іскри, щоб у задушливій суспільній атмосфері спалахнула пожежа. Це відчували чимало нігерійських діячів, та чи не найгостріше — Ш. Тривогою і похмурим передчуттям насичені його твори цього періоду. У романі *"Інтерпретатори"* ("The Interpreters", 1965) час розірваний. П'ять ліній долі, п'ять героїв-інтелігентів існують у цьому світі зла і намагаються протистояти мерзоті, яка їх оточує. Інтерпретатори зазирають у минуле, очікують відповіді від майбутнього і корчаться від болю зараз. Вони погоджуються виконувати будь-яку роботу, необхідну для оновлення й очищення батьківщини. Проте єдине, що дозволяє їм суспільство, — це філософувати, "інтерпретувати".

Погляди Ш. помітно політизуються, але це не спрощує його творчості, а робить її складнішою й оперативнішою. Про письменника починають говорити за межами Африки, його книги перекладають кількома європейськими мовами. Тимчасом події в Нігерії стають дедалі небезпечнішими. П'єса *"Врожай Конгі"* ("Kongi's Harvest", 1967) написана напередодні громадянської війни. У ній Ш. майстерно змалював конфлікт реакційної ідеології, що маскується за міфологічними шатами, і традиційних поглядів на суспільний устрій. У центрі п'єси — двоє персонажів, довкола яких гуртуються два ворожі табори. Це традиційний вождь Оба Данлова і політичний діяч західного типу, президент вигаданої країни Ізма, — Конгі. Конгі брехнею і демагогією, насильством і жорстокістю намагається проникнути у стародавню міфологію, щоби невдовзі стати єдиним авторитарним правителем.

У Нігерії спалахує громадянська війна, Ш. у своїх статтях захищає бунтівну провінцію Біафра. Відтак у 1967 р. письменника заарештовують як зрадника та шпигуна і, не висунувши проти нього жодного офіційного звинувачення, протягом двох років утримують у в'язниці. Однак ані поневіряння, ані заборони не змогли приборкати бурхливу стихію творчих сил Ш. Незважаючи на заборону писати, в тюрмі письменник зумів створити низку віршів, п'єсу, публіцистичні нотатки, розпочав новий роман.

Ш. звільнили з-під варти у жовтні 1969 р. за амністією, оголошеною з нагоди річниці незалежності Нігерії. Війна закінчилася, але суспільні рани продовжували кривавитися. На повен голос говорили пам'ять і сумління. Ш. з головою занурився у роботу. Він обіймає посаду, запропоновану йому ще в 1967 р., — керівника відділення драми і театру при Ібаданському університеті. Першим спектаклем, який Ш. поставив, опинившись на волі, стала його п'єса *"Божевільні і Фахівці"* ("Madmen and Specialists", 1971). Використовуючи стилістику театру абсурду, автор осмислює події громадянської війни та її вплив на душі і спосіб мислення людей. П'єса змальовує картину майже цілковитого розпаду людських, соціальних і культурних зв'язків. Із цим драматичним твором перегукуються поетична збірка *"Човник у темниці"* ("A Sputtle in the Crypt", 1972) та публіцистична книга *"Людина померла"* ("The Man Died", 1972). До речі зауважити, що вірші Ш. пише виняткового мовою племені йоруба, а п'єси та прозу — англійською.

Роман *"Людина померла"* складається із тюремних нотаток письменника, його думок про війну та гідність людини, з протоколів допитів і випадкових розмов із в'язнями та працівниками в'язниці. У цій книзі Ш. багато розмірковує про природу влади та владолюбність, про силу духу і свободу, про злочини проти людяності і прагнення до справедливості та милосердя.

У 1973 р. побачив світ другий роман Ш. — *"Час беззаконня"* ("Season of Anomy"). Ця книга емоційно пов'язана з болісним досвідом громадянської війни. Скориставшись сюжетною канвою античного міфу про Орфея та Евридіку, письменник розповідає про те, як двоє людей (один уособлює добро, а другий — зло) об'єднали під час війни свої зусилля для того, щоби врятувати кохану поета Офейю. Це єднання видається утопічним: що чекає героїв після війни? Фінал залишається відкритим.

У 1973 р. вийшла з друку п'єса Еврипіда "Вакханки" в обробці Ш. Всі ці тривожні, болісні, сповнені страждання твори гостро нагадують про минулу війну й атмосферу занепаду та відчаю перших повоєнних років.

Ш. упродовж тривалого часу перебував за кордоном, мандрував країнами Європи та Америки. У середині 70-х рр. він повернувся у Нігерію. Настала пора зрілості та врівноваженості

у мудрості і творчості. Плодами цієї зрілості стали п'єса *"Смерть і конюший король"* ("Death and the King's Horsemen", 1975) та автобіографічна повість *"Аке, роки дитинства"* ("Ake: The Years of Childhood", 1981).

П'єса *"Смерть і конюший король"* ґрунтується на реальних подіях: у 1946 р. за звичаями народу йоруба один із вождів цього племені Елесин, який мав титул "конюшого короля", помирає під час останнього з поховальних обрядів після смерті короля. Поліція не може завадити самогубству Елесина. Ш., як і раніше, цікавить питання про мотивацію людських вчинків з погляду національного коріння культури. Конфлікт п'єси полягає у зіткненні людини (Елесина) із системою поглядів йоруба на світ живих, мертвих і ненароджених. Увага автора зосереджується на саморозвитку культури і на ролі та значенні особистості у цій культурі.

"Аке, роки дитинства" — одна з перших автобіографічних книг про дитинство в літературі Африки. Розповідь ведеться від імені дитини. Ми дивимося на світ очима хлопчика Аке з племені йоруба. У Ш. все має велетенські розміри, все впадає в око і все — наче вперше. З читачем розмовляє дитина, що володіє всіма відтінками багатої дорослої мови. У книзі тісно переплітаються давні міфології: християнська і племені йоруба. Щирість, простота і водночас універсальна всеосяжність — ось головні чесноти прози Ш.

У 1986 р. Ш. перший із письменників Африки отримав Нобелівську премію з літератури "за створення театру величезної культурної перспективи та поезії". Знайомлячи із лауреатом, член Шведської академії Л. Йюлленстен зазначив, що "у його п'єсах широко і майстерно використовуються найрізноманітніші сценічні прийоми, і перш за все традиційні африканські: ритуальний танець, маски та пантоміми, ритм і музику, декламацію, прийом театру в театрі... Це надзвичайно освічений драматург". Свою Нобелівську премію Ш. присвятив Нельсону Манделі, південноафриканському борцеві проти апартеїду.

Згодом Ш. видав поетичні збірки *"Земля Мандели та інші вірші"* ("Mandela's Earth and Other Poems", 1988) і *"Ранні вірші"* ("Early Poems", 1997), критичну працю *"Міф, література й африканський світ"* ("Myth, Literature and the African World", 1976), автобіографічний твір *"Ізара"* ("Isara", 1989); збірник есе *"Кредо існування та ніщо"* ("The Credo of Being and Nothingness", 1991).

Після скасування демократичних виборів 1993 р. у Нігерії та захоплення влади військовим диктатором Сані Абача Ш. у 1994 р. емігрував із країни. У наступній книзі есеїстики *"Відкрита рана континенту: особисте свідчення про кризу Нігерії"* ("Open Sore of Continent: A Personal Narrative of the Nigerian Crisis", 1996) письменник відтворює історію Нігерії від часу незалежності (1960) до встановлення режиму Сані Абачі. У статтях, пронизаних гнівом і гіркотою, проходить думка про звиродніння нігерійців як нації. У 1997 р. нігерійський уряд звинуватив Ш. у зраді, і лише після смерті диктатора у червні 1998 р. його наступник Абдулсалам Абубакар зняв із письменника це звинувачення. Того самого року Ш. відвідав батьківщину. У 1998 р. він видав книгу, яку критики розцінили як продовження *"Відкритої рани"* — *"Тягар пам'яті: Муза прощення"* ("The Burden of Memory: the Muse of Forgiveness"), де письменник розповів про злочини проти людяності, вчинені в Африці, та про важкий процес замирення. Своєрідною пародією на минуле і теперішнє африканської диктатури стала одна із останніх п'єс Ш. *"Баабу-король"* ("King Baaby", 2001), назва якої перегукується із назвою класичної абсурдистської п'єси А. Жаррі "Уб'ю-король".

Тв.: Укр. пер. — [Вірші] // Всесвіт. — 1973. — № 9, 1981. — № 3. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1987.

Літ.: Бейлис В.А. Воле Шоинка. — Москва, 1977; Бейлис В. Дорога интерпретатора // Шоинка В. Избранное. — Москва, 1987.

П. Христиніна



ШО́ЛОМ-АЛЕ́ЙХЕМ (автонім: Рабинович, Шолом Нохумович — 2.03.1859, Переяслав, Україна — 13.05. 1916, Нью-Йорк) — єврейський письменник.

Ш.-А. — автор веселих і водночас сумних книг про Тев'є-молочника, Менахем-Мендла, хлопчика Мотла, жителів Анатівки і Касрилівки — безперечно, є найвідомішим із усіх єврейських письменників. Його життя було тісно пов'язане з Україною та її культурою.

Ш.-А. — це псевдонім, що у перекладі означає: "Мир вам!" Майбутній письменник народився у містечку Переяславі (тепер Переяслав-Хмельницький) у родині крамаря. Дитячі роки проминули в іншому українському містечку — Воронкові (Воронків виступатиме потім у творах Ш.-А. під вигаданою назвою Касрилівки; у перекладі з ідиш "касрильник" — "злидар"). Навчався Ш.-А. у хедері, єврейській початковій релігійній школі, а потім — у російській повітовій, яку закінчив із відзнакою. У 13-річному віці він втратив матір, яка померла від холери. Згодом її замінила в сім'ї зла мачуха. Першим літературним твором хлопчика став славнозвісний "лексикон" мачушиних лайок, який сподобався і самій "героїні". З чотирнадцяти років почав він писати мовою іврит істо-

ричні та пригодницькі романи (наприклад, прочитавши "Робінзона Крузо" Д. Дефо, написав *"Єврейського Робінзона Крузо"*).

У 1876 р. спробував вступити у Житомирський учительський інститут, але саме в цей час російський уряд закрив інститути "для євреїв". Ш.-А. запросили у Софіївку, у будинок поміщика та багатого орендаря Елімелеха Лоєва. Три роки він служив домашнім учителем його єдиної дочки Ольги, однолітки Ш.-А. Лоєв непогано ставився до молодого вчителя, але різко змінив свою думку про нього, дізнавшись, що Ш.-А. і його дочка закохалися. Ш.-А. змушений був шукати іншу роботу. Тільки у 1883 р. учитель і його учениця знову зустрілись і, попри спротив батька, одружилися.

Під час вимушених мандрів майбутній письменник поїхав у Київ. Тут він безуспішно шукав роботу, потім недовгий час секретарював у адвоката в Білій Церкві. Напередодні 1881 р. його обрали "казенним" рабином у Лубнах. Ш.-А. брав активну участь у єврейських громадських справах, турбувався про виховання бідних дітей, про будівництво нової школи і лікарні. Після одруження письменник переїхав у Білу Церкву. З Ольгою Лоєвою він прожив понад 30 щасливих років.

У 1883 р. була опублікована перша повість Ш.-А. *"Два камені"* ("Цвей штейнер"), написана мовою ідиш і присвячена його "юнацькому роману" з Ольгою. А вже наступний твір письменника, новела *"Вибори"*, уперше був підписаний псевдонімом "Шолом-Алейхем". У перші роки літературної діяльності (1884–1889) письменник написав такі твори, як *"Дитяча забавка"*, *"Картини з бердичівського життя"*, *"Ножик"*, *"Сендер Бланк"*.

Після смерті старого Лоєва у 1885 р. його дочка отримала величезну спадщину. У 1887 р. сім'я переїхала в Київ, де Ш.-А. спробував збільшити капітали тестя, однак невмілий і наївний у біржових справах письменник швидко розорився і змушений був утікати, ховаючись від кредиторів, а повернувся лише через три роки, коли теща розрахувалася з боргами.

Під час вимушених мандрів Ш.-А. відвідав Париж, Відень, Чернівці, збагатився новим досвідом. Це дало вдосталь матеріалу для створення образів підприємців, спекулянтів, біржовиків, пихатих багатіїв і жалюгідних "гендлярів повітрям" на кшталт *Менахем-Мендла* (цикл про нього розпочато в Одесі 1892 р.). Водночас письменник змальовує і людину зовсім іншого ґатунку — життєрадісного, сильного, справді народного трударя — молочаря Тев'є (серія його монологів друкувалася з 1894 до 1914 рр.).

Письменник недарма називав Тев'є найулюбленішим з усіх створених ним літературних типів. Роман *"Тев'є-молочар"* ("Тев'є дер мільхіґер"), побудований у формі монологів героя, звернених до самого автора, є, безперечно, найвідомішим твором Ш.-А.

Тев'є — напрочуд цілісна особистість. Він простакуватий і шляхетний, розуміє людей і тонко відчуває красу природи, завжди поводиться гідно і ніколи не грішить проти совісті. Тев'є звик "у поті чола свого" добувати хліб, і саме труд зміцнив його дух, допоміг не схилитися перед труднощами, кривдами, злигоднями. Гумор Тев'є — це вираження народного оптимізму, свідчення життєздатності єврейського народу.

Тев'є має сім гарних, працьовитих, розумних дочок. По-різному склалися їхні долі. Старша Цейтл, не бажаючи пов'язати свою долю зі старим заможним м'ясником Лейзером-Вольфом, одружується з бідним кравцем Мотлом, який згодом помирає від сухот. Інша дочка Тев'є — Годл закохується в революціонера Перчика і вирушає разом з ним на заслання у Сибір. Хава, порушивши заповіти батьків, виходить заміж за неєврея, писаря Федька, та приймає християнство. За традиційними юдейськими уявленнями, така дочка вважалася померлою і за нею мали справляти траур. Але на самоті Тев'є спадає думка: "А що таке єврей і неєврей? І навіщо Бог створив євреїв і неєвреїв? А якщо вже створив і тих, і інших, то чому вони мають бути отакі роз'єднані, чому повинні ненавидіти один одного?.." Дочка Шпринця, закохавшись у багатого, але нікчемного і самозакоханого Арончика, втопилася, вражена його віроломством. Трагічно складається і доля сумирної Бейлки, яка виходить заміж за нелюбого багатія, аби забезпечити батькові старість.

Отже, життя не щадить Тев'є та його дочок. Помирає дружина Тев'є Голда. А на довершення усіх лих, євреїв за царським указом виселили з їх рідного села за "межу осідлості". Разом з батьком і Цейтл у добровільне вигнання збирається Хава: "Де ми... там і вона буде. Наше вигнання — її вигнання..." Але навіть вигнаний зі свого дому, з торбиною за плечима, Тев'є все ж таки не зломлений. Він звертається сам до себе: "У дорогу, Тев'є..." Він вірить у життя, слухаючи пісню, яку співали Годл і Перчик перед відправленням на каторгу, і гордо вигукує: "Дочки Тев'є — ... так, це сила!" Сильний і сам Тев'є.

У 1909–1911 рр. Ш.-А. працював над повістю *"Пісня над піснями"*, публікував її частинами під окремими назвами. Перші дві частини були опубліковані у варшавському часописі "Дер Фрайнд" у 1909 році — *"Сторінка Пісні пісень"* і *"Ще одна сторінка Пісні пісень"*. Третя і четверта частини — *"Ця Пасхальна ніч"* і *"Субота після П'ятидесятниці"* з'явилися у 1911 р. у двох різних нью-йоркських періодичних виданнях.

"Не примушуйте мене розповідати вам закінчення мого роману, — звертається до читачів наприкінці твору герой-оповідач Шимек. — Кінець, бодай найкращий — це сумний акорд.

Початок — найгірший початок — кращий, ніж найкращий кінець. Тому мені набагато легше і набагато приємніше розповісти все це ще раз із самого початку... Початок — найгірший початок — кращий, ніж найкращий кінець. Початок — нехай буде кінцем, епілогом мого невигаданого, а справжнього сумного роману, який дозволив собі назвати *"Піснею над піснями"*.

Біблійна "Пісня пісень" начебто відкрила очі герою повісті Ш.-А. Шимек дивиться на все крізь призму її натхненних рядків. Ці поетично довершені, викристалізовані часом рядки допомагають йому зрозуміти себе, свої почуття, усвідомити власні сили. Шимек проголошує, що кохає Бузю "тим святим, пекельним коханням, яке оспіване у "Пісні пісень". "Любов над усе!" — стверджує пісня Соломона. "Любов над усе!" — проголошує і твір єврейського письменника.

"Юнацький роман" складається з чотирьох частин. У перших двох розповідається про дитинство Бузі й Шимека, які жили як брат і сестра, про те, як пробуджується дитяче почуття кохання, а в двох останніх йдеться про зустріч героїв через багато років, про сумну долю їхньої любові.

Особливе місце займає у творчості Ш.-А. драматургія. Він писав і одноактівки *("Мазлтов", "Агенти", "Люди", "Царство небесне")*, і великі драматичні твори *("Врозбрід", "Шукачі скарбу", "Значний виграш")*. Усього Ш.-А. написав двадцять п'єс. Десять із них були поставлені на сцені знаменитого Московського державного єврейського театру, де Ш.-А. вже після смерті "знайшов" свого актора — Соломона Міхоелса. З єврейським театром пов'язаний і роман Ш.-А. *"Мандрівні зірки"* ("Блондзенде штерн", 1909—1911). Це — третій роман його трилогії про талановитих, але бідних євреїв (*"Стемпеню"* — роман про музиканта, *"Йоселе-соловей"* — про співака, *"Мандрівні зірки"* — про актора). Герой *"Мандрівних зірок"* — Лебл Рафалович, народжений в убогому українсько-молдавському містечку Ґолонешті, хоч і став славетним актором Лео Рафалеску, але щастя його обминуло.

У перші роки XX ст. Ш.-А. створив чимало оповідань: *"Зачарований кравець"*, серію замальовок *"Нова Касрилівка"*, *"Скрипка"*, *"Дрейфус у Касрилівці"*, *"Якби я був Ротшильдом"*, *"Аман і його дочки"*, цикл *"Залізничні оповідання"*. У 1904 р. він відвідав Петербург, де познайомився з Максимом Горьким та І. Купріним, через два роки побував у Львові, читав свої твори у Бродах, Тернополі, Чернівцях, а також у Кракові та Лондоні.

У 1908 р. письменник захворів на туберкульоз легені. Він лікувався на курортах Італії, Швейцарії, Франції та Німеччини.

У 1906—1909 роках під час перебування в Америці Ш.-А. почав працювати над повістю *"Хлопчик Мотл"*, яка залишилася незакінченою. Упродовж 1909—1911 рр. був опублікований "юнацький роман" *"Пісня над піснями"*. У 1912—1913 рр. ганебний київський процес, відомий як "справа Бейліса", спонукав Ш.-А. до написання *"Кривавого жарту"* ("Дер блутігер шпас").

В останні роки свого життя Ш.-А. тяжко хворів, проте продовжував напружено працювати. У 1913—1916 рр. він писав автобіографічну повість *"З ярмарку"* ("Фунем ярід"), яка залишилася незакінченою. Передсмертними словами Ш.-А. були "Заберіть мене додому, поховайте мене на київському кладовищі". Проте Перша світова війна завадила виконати останню волю письменника. 13 травня 1916 року Ш.-А. помер у Нью-Йорку. Його поховали у чужій землі, згідно із *"Заповітом"*: "Хай мене поховають не поміж аристократів, вельмож чи багатіїв, а серед звичайних людей, робітників, разом зі справжнім народом, щоб пам'ятник, який згодом спорудять на моїй могилі, прикрасив непоказні надгробки навколо мене, а непоказні могили прикрасять мій пам'ятник, як простий і чесний народ за мого життя був окрасою свого народного письменника".

Ш.-А. був насправді народним. Він писав: "Для того, щоб стати народним письменником, треба бути талановитим художником і патріотом, гуманістом, треба любити народ, і у творчості, і в житті залишатися йому вірним...". У творі *"Суд над Шомером"* ("Шомерс Мішпат", 1888) Ш.-А. стверджував: "Письменник, народний письменник, художник, поет, справжній поет є для свого часу, для своєї доби своєрідним свічадом, у якому відбиваються промені життя, як в чистому джерелі — промені світлого сонця... Між народом і письменником існує міцний, вічний зв'язок; тому кожен такий письменник є для свого народу і слугою, і жерцем, і пророком, поборником правди та справедливості; тому кожен народ любить такого слугу Божого, жерця, пророка, борця, який втішає народ у його горі, радіє його радощами і висловлює його ідеї, думки, надії та сподівання...".

Особливими зв'язками з'єднаний Ш.-А. з українською землею. Україна стала не тільки батьківщиною багатьох єврейських письменників, а й центром розвитку нової єврейської літератури, українці неодноразово захищали сільські єврейські родини від зграй погромників і чорносотенців. Так було під час найлютішої хвилі погромів 1905—1906 рр. у Константинівці, Балашівці, Димині та багатьох інших українських селах. Відповіддю передового українського інтелігента на погроми була гнівна новела М. Коцюбинського "Він іде". Своєрідним її продовженням стало сповнене світлої надії оповідання Ш.-А. *"Пасха на селі"*, де йдеться

про дружбу українського і єврейського хлопчиків Хведька і Файтла. Побратані діти, взявшись за руки, весело простують назустріч весняному осяйному світу.

Як зазначає літературознавець С. Рудаківська, "кращі представники обох народів завше відчували це дружнє сплетіння рук, ці плідні зв'язки — і матеріальні, і духовні, і мовні, і художні. Виявом таких духовних зв'язків є вся творчість Ш.-А. Його не можна відірвати від скарбів, накопичених у народній і літературній творчості єврейського народу, але й із джерел української літератури і фольклору він охоче черпав барви, засоби, вислови, щоб змалювати образи своїх героїв, які жили в безпосередньому спілкуванні з українським трударем, багатим і на пісню, і на гумор, і на влучне слово, і на життєдайну надію, і на вірну дружбу..."

Сам Ш.-А. добре знав українську пісню. Ще в 1879 році він повернувся додому з Софіївки, захоплений поезією Т. Шевченка і українською народною піснею. Його брат — Вольф Рабинович — згадує, як молодий Ш.-А. "продовжував оповідати дива про Софіївку і про те, як він вільно почувався на лоні чудової природи, де він часто блукав вузькою стежкою поміж високого жита і наспівував пісень. Пісень про поля, ліси і лани, що їх співали самі селяни, народних пісень і пісень Богом благословенного поета України Шевченка... Спочатку він проспівав пісню, що особливо йому подобалась: "Думи мої". Співав він тихо, з душею. Потім розійшовся і голосно заспівав "Реве та стогне Дніпр широкий", "Як умру, то поховайте" та інших пісень". Ш.-А. оповідав братові: "Коли я писав мої вірші, то шукав "Кобзаря", цю "пісню пісень" Шевченка, і не міг знайти. Я ладен був віддати що завгодно і скільки завгодно, і ось тепер бачу, що заплатив би найвищу ціну навіть за одну його "Катерину".

Українською мовою Ш.-А. перекладали Є. Райцин, Б. Олександров, О. Пархомовська.

Тв.: Укр. пер. — Хлопчик Мотл. — К., 1957; Тев'є-молочник. — К., 1957; Ножик. — К., 1958; Твори: В 4 т. — К., 1968. *Рос. пер.* — Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1971–1974; Собр. соч.: В 6 т. — Москва, 1989–1990; Блуждающие звезды. — Москва, 1999; Записки коммивояжера. Менахем-Мендл. — Москва, 2002.

Літ.: Беленький М.С. Биография смеха: Очерк жизни и творчества Шолом-Алейхема. — Москва, 1991; Беленький М.С. Шолом-Алейхем — писатель и человек. — Москва, 1984; Каган А. Шолом-Алейхем: Роман. — Москва, 1963; Кацнельсон А. Шолом-Алейхем і Україна // Відродження. — 1993. — № 5–6; Ременик Г. Шолом-Алейхем. — Москва, 1963; Рудаківська С.В. "Джерело, в якому відбиваються промені життя..." Шолом-Алейхема // Зар. л.-ра. — 1996. — № 4, 7, 12; Шолом-Алейхем. До 135-річчя з дня народження: Методично-бібл. матеріали. — К., 1994.

Є. Васильєв



ШО́ЛОХОВ, Михайло Олександрович (Шолохов, Михаил Александрович — 11.05. 1905, хутір Кружилін станиці Вешенської колишньої Донської області (тепер Ростовська область Росії — 21.02. 1984, Вешенська) — російський письменник, лауреат Нобелівської премії 1965 р.

Народився в родині управляючого паровим млином. Навчався спочатку у церковнопарафіяльній школі, а потім в Каргинському початковому училищі, в Богучаровській гімназії, в якій вдалося закінчити лише чотири класи.

Вирішальну роль у визначенні долі молодого Ш. відіграли суворі події боротьби за утвердження Радянської влади на Дону. За спогадами письменника: "1918 року, коли окупаційні німецькі війська підходили до Богучарова, я перервав заняття і виїхав додому. Після цього продовжувати навчання не міг, тому що Донська область стала ареною запеклої громадянської війни". Ще підлітком Ш. включився в боротьбу за встановлення Радянської влади на Дону. Він перебував у складі так званих продовольчих загонів, воював з кулаками, брав участь у переписі населення і ліквідації неграмотності, служив у станичному ревкомі, був діловодом заготівельної контори, якою завідував його батько.

Роки ранньої юності Шолохова були роками не тільки участі в революційній боротьбі, а й напруженої творчої праці, навчання. Він читає Пушкіна, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Чехова, Горького, бере участь в роботі агітгруп і драмгуртка в станиці Каргинській. В жовтні 1922 р. Ш. їде до Москви з палким бажанням продовжити освіту і спробувати сили в літературі. Довелося бідувати, перебиватись випадковими заробітками чорнороба, служити рахівником в управлінні будинками, перепробувати ще чимало професій. Крім всього іншого, брав активну участь в житті комсомольських письменників і поетів літературної групи "Молода гвардія".

1926 року Ш. переїжджає на постійне проживання на станицю Вешенська. 1932 року Ш. вступає в ряди ВКП(б), поєднує напружену творчу роботу з громадською діяльністю. В серпні-вересні 1934 року Ш. бере активну участь у роботі Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників. Разом з Горьким та іншими відомими письменниками його обрали до президії з'їзду, а потім — до складу першого Правління і до Президії Спілки радянських письменників. Впродовж наступного року Ш. перебував за кордоном, відвідав Данію, Англію, Францію, де зустрівся з діячами культури, виступав з доповідями про сучасну радянську літературу.

Брав участь у роботі Міжнародного конгресу на захист культури, де його обирали членом бюро Міжнародної асоціації письменників на захист миру і членом президії цієї асоціації. 1939 р. Ш. був обраний дійсним членом Академії наук СРСР. Після початку Другої світової війни Ш. як військовий кореспондент Радінформбюро, "Правди", "Червоної зірки" часто виїжджав на місця боїв, розмовляв з солдатами, його нариси *"На Дону"*, *"На Смоленському напрямку"*, *"Військовополонені"*, оповідання *"Наука ненависті"*, розділи роману *"Вони воювали за Батьківщину"* публікувалися в газеті "Правда" і багатьох інших виданнях. Вони користувалися великою популярністю в читачів фронту й тилу.

Першим виступом Ш. у друці став фейлетон *"Іспит"* (1923) на сторінках газети "Юнацька правда". 1924 року було надруковане перше оповідання Ш. *"Родимка"*. 1924–1926 — у журналах "Вогник", "Прожектор", "Зміна", "Журнал селянської молоді", газеті "Молодий ленінець" та ін. друкуються оповідання Ш. (понад два десятки) та повість *"Шлях-дороженька"*. В другій половині 20-х років побачили світ перші прозові збірки Ш. *"Донські оповідання"* (1926), *"Лазоревий степ"* (1926), які вмістили оповідання, надруковані у періодиці. В центрі їх зображення — події революції та громадянської війни на Дону, трагічна доля донського козацтва. Збірки поклали початок літературної популярності письменника. 1928 року з'явились перша і друга книги роману-епопеї *"Тихий Дон"*. Третя книга роману була опублікована в 1929–1932 роках, четверта — в 1937–1940 роках. Головний, найбільш відомий роман Шолохова *"Тихий Дон"* — це монументальна розповідь про Першу світову війну, революцію, події громадянської війни, про те, як сприймали усі ці події мешканці Дону. В романі діють близько 600 персонажів. Один з головних героїв роману Григорій Мелехов — запальний, свободолюбний і вільнодумний дончак, котрий хоробро воював з німцями на фронтах Першої світової війни, а потім, після революційного перевороту, постав перед необхідністю політичного вибору. Спочатку він воює на боці білих, потім на боці червоних і, зрештою, потрапляє до загону "зелених". Після кількох років війни Григорій, як і мільйони російських людей, виявився духовно спустошеним. Внутрішні пошуки Мелехова, суперечливість його характеру, щиросердечні метання надають його образу яскраво-трагічного пафосу. Починаючи приблизно з 70-х років, навколо цього твору не вщухають літературно-критичні суперечки. Чимало письменників та літературознавців, наприклад, О. Солженіцин, обвинувачували Ш. в плагіаті — у тім, що велика частина *"Тихого Дону"* списана з рукописів козацького письменника Федора Крюкова. Інші дослідники, серед яких два американські фахівці в сфері російської літератури, підтверджували оригінальне авторство роману. 1941 р. за роман *"Тихий Дон"* Ш. отримав Державну премію СРСР.

З початку 1932 р. письменник розпочав роботу над новою епопеєю, що отримала назву *"Піднята цілина"* (друга, завершальна її частина побачила світ у 1959–1960 роках). Роман змальовує драматичні процеси колективізації, які відбувалися на Дону на початку 30-х років. У романі Ш. протиставляє три групи персонажів: комуністів, що намагаються привнести у село нові соціалістичні ідеї, їхніх ворогів — захисників старого правопорядку, і маси козацтва. Комуністичний осередок представлений робітником-"двадцятип'ятитисячником" Семеном Давидовим, колишнім революційним матросом, який за наказом партії прибуває в станицю Гремячий Лог для проведення колективізації, та членами сільради, Нагульновим і Разметновим, які сприяють усім його реформаторським починанням. Вороги в *"Піднятій цілині"* — це представники різних соціальних прошарків. Серед них офіцер Половцев, нащадок старої дворянської фамілії Летьєвський, міцний господар-куркуль Островнов, бандит Тимофій Рваний та ін. Це люди, котрі прагнуть перешкодити діям комуністів. 1960 року роман *"Піднята цілина"* був удостоєний Ленінської премії з літератури.

Значну частину творчого спадку Ш. складають твори, присвячені подіям Другої світової війни. До числа найбільш відомих з них належать оповідання *"Наука ненависті"* (1942) і *"Доля людини"* (1956–1957) і роман *"Вони боролись за Батьківщину"* (1943–1944). Головний герой оповідання *"Наука ненависті"* лейтенант Герасимов на звільненій від ворога території побачив сліди "господарювання" гітлерівців і був приголомшений проявом нечуваного людиноненависництва. "Спалені вщент села, сотні розстріляних жінок, дітей, старих, знівечені трупи червоноармійців, що потрапили в полон, зґвалтовані і по-звірячому убиті жінки, дівчата і дівчатка-підлітки..." А поряд — залиті кров'ю учнівські зошити і підручники. Головна тема оповідання *"Доля людини"* — звеличення мужності та незламності характеру російської людини. В центрі зображення — нелюдські знущання та муки, яких довелося зазнати у фашистському полоні звичайному російському солдатові Андрію Соколову. У двобої з ворогом, комендантом німецького табору, садистом і катом Мюллером, честь і гідність російської радянської людини стають тією зброєю, за допомогою якої герой твору здобуває моральну перемогу. Доля окремої людини стає у творі Ш. символом багатостраждальної, але водночас героїчно-незламної долі усього радянського народу. В романі

"Вони боролись за Батьківщину" описується перший період війни, коли Радянська Армія відступала під натиском переважаючих сил супротивника. З важкими боями відходили російські воїни, на смерть стояли вони на підступах до Сталінграда. У романі просто і правдиво відтворений героїзм радянських солдатів, фронтовий побут, товариські бесіди, скріплена кров'ю непорушна дружба. Змальовані образи робітника-шахтаря Петра Лопахіна, комбайнера Івана Звягінцева, агронома Миколи Стрельцова, сибіряка бронебійника Якима Хортиця, єфрейтора Кочетигова, лейтенанта Голощекова, кухаря Петра Лисиченка. В романі глибоко розкритий російський національний характер, що яскраво виявився в дні важких випробувань.

Ш. був не тільки письменником, а й громадським діячем — членом Всесвітньої Ради Миру, депутатом Верховної Ради СРСР від 1937 р., з 1939 р. — дійсним членом АН СРСР, почесним доктором філологічних наук Ростовського-на-Дону і Лейпцизького університетів, почесний доктор права Сент-Андруського університету.

Літературна, журналістська та публіцистична діяльність Ш. заслужила високу оцінку з боку громадськості: 1945 р. письменник був нагороджений орденом Слави за військові заслуги, 1955 р. — орденом Леніна, 1965 року — Ш. удостоїли звання лауреата Нобелівської премії з літератури "за художню силу й повноту, з якими він у своєму епічному творі про Дон зобразив історичну епоху в житті російського народу" (на церемонії вручення Шолохов був названий "одним з найвидатніших письменників нашого часу"), 1967 р. Ш. присвоїли звання Героя Соціалістичної Праці (вдруге — в 1980 року), 1965 р. — в Стокгольмі присуджена міжнародна премія миру в сфері культури. Крім того, впродовж попередніх років письменник був нагороджений шістьма орденами Леніна, орденом Жовтневої Революції, орденом Вітчизняної війни 1-го ступеня, багатьма іншими радянськими та зарубіжними орденами. "Ш. відкрив Дон, як Колумб відкрив Америку", — такі і подібні їм визнання роблять письменники різних країн і континентів. "Будучи глибоко російським, національним художником,— пише Г. Борян,— він одночасно належить усім народам, тому що в його висічених з алмазу та полум'я героях сконцентроване загальнолюдське і вічне". Книги Ш. видавались на 80 мовах народів СРСР 829 разів загальним тиражем 53 мільйони 276 тисяч примірників. За кордоном його твори видавались більш як 700 разів у 47 країнах 45 мовами.

Тв.: Укр. пер. — Доля людини. — К., 1958. *Рос. мовою* — Собр. соч.: В 9 т. — Москва, 1965–1969; По велению души. Статьи, очерки, выступления, документы. — Москва, 1970; Собр. соч.: В 8 т. — Москва, 1980.

Літ.: Бирюков Ф. Г. О подвиге народном: Жизнь и творчество М. А. Шолохова: Кн. для учащихся. — Москва, 1989; Воронов В. Юность Шолохова. — Ростов-на-Дону, 1985; Гура В. В. Загадки и тайны "Тихого Дона". — Самара, 1996; Гура В. В. Как создавался "Тихий Дон". — Москва, 1989; Колодный Л. Е. Кто написал "Тихий Дон"? — Москва, 1995; Кулініч А. В. Михайло Шолохов. — К., 1975; Мезенцев М. Судьба романа: К дискуссии о проблеме авторства "Тихого Дона". — Самара, 1997; Михаил Шолохов. Статьи и исследования. — Москва, 1980; Огнев А. В. Рассказ М. Шолохова "Судьба человека". — Москва, 1984; Семенов С. И. В мире "Тихого Дона". — Москва, 1987; Слово о Шолохове. — Москва, 1985; Тура В. В., Абрамов Ф. А. М. Шолохов: Семинарий. — Ленинград, 1962; Хватов А. И., Якименко Л. Г. Творчество М. А. Шолохова. — Москва, 1977; Хватов А. И. Худ. мир Шолохова. — Москва, 1978.

В. Назарець



ШÓУ, Джордж Бернард (Shaw, George Bernard — 26.07.1856, Дублін — 2.11.1950, Ейот-Сент-Лоренс, Хартфордшир) — англійський драматург, лауреат Нобелівської премії 1925 р.

Скласти досить точне уявлення про життя і творчі переконання Ш. можна з двох джерел. По-перше, з його біографії, ретельно перевіреної і викладеної за документами й особистими бесідами з Ш. чудовим актором і автором серії біографічних книг Х. Пірсоном (1887–1964). Усі факти та подробиці були перевірені і виправлені самим Ш., а перше видання біографії побачило світ ще за життя драматурга у 1942 р. Через рік після його смерті вийшло з друку друге видання, у якому історія життя Ш. була доведена до кінця. Стосунки Ш. із його біографом були надзвичайно відвертими. Пірсонові було дозволено ставити будь-які запитання, порушувати всі теми. Ш. обговорив із ним навіть текст свого некролога.

Другим джерелом інформації про драматурга стали передмови Ш. до його п'єс, у яких він, людина, наділена незвичайною сміливістю і відважністю думки, професійний критик, самореферував свій творчий шлях.

Із біографії, написаної Пірсоном, видно, що дуже багато моментів у долі Ш. не були випадковими. Не випадковою була його творча суперечка-змагання із В. Шекспіром, яка мала парадоксальний характер, як і багато чого іншого в житті Ш. "Вигадані ним картини і герої, — писав Ш. про В. Шекспіра, — для нас реальніші, ніж сама дійсність, — принаймні до того часу, допоки наше знання реального життя, ставши глибшим, не підніметься над усіма загальноприйнятими

уявленнями". З цього твердження видно, що Ш. цінував Шекспіра, але не мав наміру робити його творчість об'єктом культу. Він вважав Шекспіра видатним майстром слова, а його творчість — вельми сучасною, вбачав у п'єсах Шекспіра чар величезної життєвої енергії. Словом, на думку Ш., Шекспір "був готовий розпочати з XX століття, якби лише сімнадцяте йому дозволило". Але водночас Ш. стверджував, що на сучасній сцені повинно бути більше розуму, ніж пристрасті, що авторові "великих трагедій" шкодить те, що уривки з його творів увійшли до всіх хрестоматій, і що Шекспіра не можна брати за взірець сучасному драматургові. У запалі полеміки Ш. "поліпшував" Шекспіра, дописував нові фінали до "Макбета" і "Бурі", сперечався з великим попередником у трактуванні образів Клеопатри і Жанни Д'Арк. Сам Шекспір стає дійовою особою драматичної мініатюри Ш. *"Смаглява леді сонетів"* ("The Dark Lady of the Sonnets", 1910). Шекспір у його п'єсі водночас беззахисно-довірливий і здатний на витончені лестощі, впадає у відчай від невірності коханої і переконаний у тому, що його твори прославляться на віки вічні. Ш. створює атмосферу, яка ще не насичена шекспірівськими цитатами. Шекспір у зображенні Ш. — збирач точних, милозвучних слів і конструкцій, який уміє безпомилково чути їх у мовленні найрізноманітніших людей і записує почуте на табличках, як Гамлет.

З притаманною йому сміливістю Ш. вважав, що прийшов у театр для здійснення перетворень, рівних за масштабом тим, які в історії сцени пов'язувалися з іменем Шекспіра. Наприкінці свого творчого шляху Ш. напише драматичну мініатюру *"Шекс проти Шо"* ("Shakes versus Shav", 1949), у якій з'явиться Шекспір, розлючений тим, що Ш. посмів порівнювати себе з ним: "Де "Гамлет" твій? А "Ліра" ти зумів би написати?" — питає він Ш. І той відповідає, що його "Лір" — це п'єса *"Дім, де розбиваються серця"* (історія краху надій старого моряка, пов'язаних із його доньками, і здобуття ним опертя в юній доньці його давнього приятеля). Коли у фіналі мініатюри Шекспір гасить свічку, Ш. зникає у темряві, йде зі сцени разом з ним — отак вони і досі залишаються разом у свідомості співвітчизників: біля сходів англійської Королівської Академії драматичного мистецтва ліворуч стоїть погруддя Шекспіра, а праворуч — бюст Ш.

Сам Ш. у житті нагадував мудрого шекспірівського блазня. Один із героїв його п'єси *"Інший острів Джона Буля"*, священик Кіган каже: "Мій спосіб жартувати полягає в тому, щоб говорити правду. Це найдотепніший жарт на світі". Це кредо шекспірівських блазнів, і самого Ш.

Увага Ш. до Шекспіра пояснювалася не лише тим, що останній був його видатним співвітчизником і попередником у драматичному мистецтві, а й дуже особистими мотивами. За легендою, одним із предків роду Ш. був Макдуф, який став персонажем шекспірівської трагедії "Макбет". Ш. зізнавався, що йому було приємно мати предка, який удостоївся такої честі. У цій трагедії Макбет убивав усіх дітей Макдуфа, а сам Макдуф, передчасно вирізаний з материнського лона, здобував перемогу над Макбетом, втілюючи в життя пророцтво привида ("його ж бо доля захистила від всіх, кого жона родила"). Можливо, після цієї перемоги у Макдуфа ще були сини. Принаймні доля його нащадків, як і його власна, була сповнена злетів і падінь.

Батько Ш., Джордж Карр, зростав у сім'ї, у якій було тринадцятеро дітей. Це був джентльмен, обдарований почуттям гумору, але без жодних засобів до існування, як і без комерційних здібностей. При цьому він був змушений зайнятися гуртовою торгівлею збіжжям — справою для джентльмена не надто престижною. Коли ж, поставивши на карту честь роду, він зазнав і фінансового краху, то масштаби катастрофи видалися йому "неймовірно кумедними, так що він був змушений негайно відійти у дальній куток складу і там висміятися".

Отже, не випадковою, а запозиченою у батька, вихованою у сім'ї була звичка Ш. сміхом зустрічати життєві негаразди, хай навіть цей сміх іноді мав гіркий присмак.

Про дітей у родині Ш. не дуже дбали. Письменник згадував, що харчувався на кухні консервованою яловичиною, від якої його нудило, і чаєм, від якого дерев'яніли піднебіння і язик. Можливо, саме це відіграло свою роль у його наверненні до вегетаріанства (1881 р.): вегетаріанцем він залишався до кінця життя, і при цьому ніколи не пив ані чаю, ані кави, ані алкогольних напоїв, проживши 94 роки.

Також невипадковим виявилося творче змагання Ш. з О. Вайлдом, який був на два роки старшим від нього і теж народився в Ірландії. Про родину Вайлдів Ш. вперше дізнався, коли його батькові, який був зизооким, Оскарів батько, відомий лікар-окуліст, зробив операцію, але "перестарався і назавжди перекосив тата в інший бік". Гумор подібних висловлювань не видавався Ш. ані брутальним, ані зловісним. Зростаючи без особливої любові з боку батьків, він вважав себе у царині почуттів дикою твариною.

У ті самі роки, коли О. Вайлд здобував університетську освіту в Дубліні й Оксфорді, Ш., закінчивши Дублінську школу і зарекомендувавши себе нікудишнім учнем, розпочинав журналістську діяльність у Лондоні.

Своїм ставленням до освіти він міг би слугувати живим прикладом того, як людина, котра

закінчила лише школу, може стати чудовим драматургом. Він пройшов шлях, схожий на той, який колись, можливо, подолав Шекспір. Про школу Ш. завше говорив з неприязню, стверджуючи, що там його з неабиякою послідовністю навчали "брехати, плазувати перед дужими, розбестили паскудними історіями, прищепили брудну звичку перетворювати у масний жарт усе, що стосується кохання і материнства, убили все святе, зробили слизьким зубоскалом, боягузом, вправним у підлому мистецтві попихати іншими боягузами". У школі йому було нудно, тому що за своєю натурою він був надзвичайно допитливим. Ш. так рано вивчився читати, що йому навіть здавалося, що він народився письменним: "Скільки б не було слів у англійській літературі, від Шекспіра до останнього видання Британської енциклопедії, я впізнавав їх усіх з першого погляду". У 5–6 років він уголос читав батькові "Шлях прочанина", а потай — "Тисячу і одну ніч". До 10 років Ш. перечитав Біблію і Шекспіра, а до 12–13 років — великі романи Ч. Діккенса. Завдяки Шекспірові він познайомився з історією Англії, а історію Франції знав за творами А. Дюма. Вихований на музичних уподобаннях своєї матері, Елізабет Герлі, яка мала чисте, добре поставлене меццо-сопрано і часто влаштовувала вдома репетиції опер, концертів та ораторій, Ш. до 15 років знав твори видатних майстрів: Ґ. Генделя, Л. ван Бетховена, Дж. Верді, Ш. Ґуно. Уже будучи дорослим, Ш. навчився грати на фортепіано. Найбільше Ш. любив В. А. Моцарта, творчість якого вважав зразком того, як можна писати серйозно і не бути нудним. Ш. рано потрапив до опери і театру. Сам вирізнив для себе гру Г. Ірвінґа і зрозумів, що з цим актором у театр входить щось нове. Він відвідував Ірландську національну галерею, захотів навчитися малювати, вступив у Художню школу, але невдовзі визнав себе нездарним "лише тому, що з першого разу і без навчання не став рисувати, як Мікеланджело, або малювати фарбами, як Тіціан".

У Лондоні він проводив цілі дні у бібліотеці Британського музею, де познайомився з іншими завсідниками: Т. Тейлером — "спеціалістом в царині песимізму", який обговорював з Ш. проблематику творчості Шекспіра; С. Батлером, погляди якого на релігію і на роль грошей Ш. викладе у передмові до п'єси *"Майор Барбара"* (1907); В. Арчером, який згодом став відомим театральним критиком і який разом з братом перекладав Ібсена; молодшою донькою К. Маркса, Елеонорою, з котрою Ш. грав разом в одному із аматорських спектаклів.

Прибутки родини у цей час були мінімальними. Ш. співпрацював з "Драматичним оглядом", "Пелл-Мелл газетою", "Світом", "Зіркою", "Нашим куточком". Він писав критичні статті про музику. Їх було так багато, що згодом вони склали тритомник *"Музика в Лондоні. 1890–1894 роки"*. У мистецьких рецензіях він підтримав імпресіоністів, а потім почав писати і про театр. Як критик, він здобув популярність і "славу першого гумориста в Лондоні, винахідника найнеймовірніших парадоксів". Свій успіх Ш. пояснював тим, що "критика подобається юрбі... тому що вгамовує її кровожерність своїми гладіаторськими боями, її заздрість — своїм цькуванням великих людей, її бажання поклонятися — хвалою, якою їх оточують. Критика каже вголос те, що багато інших людей хотіли б сказати, але не насмілюються, а якщо й насмілюються, то не можуть через брак хисту". При цьому він уважав, що критик сам повинен знатися на тому, про що збирається судити: "Я не надто високо ціную схильність займатися мистецтвом у людей, не здатних створювати те, на оцінку чого вони претендують". Програмною статтею цього періоду стала *"Квінтесенція ібсенізму"* (1891).

Ш. підписував свої тогочасні статті абревіатурою G. B. S. Свою зовнішність того періоду він порівнював з оперним Мефістофелем: світлі очі, густий голос, ірландський акцент, роздуті сарказмом ніздрі, рухливі вуса та брови. Руда борода з'явилася пізніше, після того як у 1881 р. Ш. перехворів віспою, — разом із невірою у медицину, що й допомогло йому дожити до глибокої старості. До 1913 р. його борода посивіла, і разом із сивиною до Ш. прийшла всесвітня слава.

У той час, коли Вайлд уже був відомий як автор збірок віршів, оповідань, казок і роману "Портрет Доріана Ґрея", Ш. марно пропонував видавцям, серед яких був і Дж. Мередіт, свої романи *"Нерозумний зв'язок"* ("The Irrational Knot", 1880), *"Кохання серед артистів"* ("Love Among the Artists", 1881), *"Професія Кешеля Байрона"* ("Cashel Byron's Profession", 1882). В останньому романі йшлося про бокс. Ставлення Ш. до професійного спорту було схожим зі шпенґлерівським — це ознака занепаду цивілізації: "Глибоко розмірковуючи про людство, я дійшов висновку, що в теперішні часи воно найліпше надається для того, щоби ганяти на полі м'яча. Через тисячу років, можливо, воно морально і духовно зросте настільки, що зуміє вибити м'яча зі свого поля". Ш. навіть у дитинстві вважав гольф і футбол дурними забавами.

Роман Ш. *"Нетовариський соціаліст"* ("An Unsocial Socialist", 1883) був написаний того самого року, що й перша п'єса Вайлда "Віра, або Нігілісти", яка не здобула визнання. Романи Ш. все ж з'явилися друком у соціалістичній періодиці, а найперший, *"Незрілість"* ("Immaturity", 1879), побачив світ аж у 1930 р. Спочатку Ш. вважав, що причиною невдачі був виклик вікторіанству, який виразно простежувався у його романах, проте згодом він визнав, що ці твори були

нудними, і про їхню публікацію говорив, що вони пустили коріння кволе і неглибоке, як у бур'янів. Але саме в романах Ш. створив свої перші парадокси, якими згодом ряснітимуть його п'єси, відкрив лік своїх історичних персонажів, відбув школу письма і відмовився від прямого раціоналізму. Надалі Ш. цікавитиме природа людської геніальності. І сутністю конфліктів його п'єс Х. Пірсон вважатиме напружені стосунки таланту з обивательським здоровим глуздом.

До цього самого періоду належить зустріч Ш. з Вайлдом. Незважаючи на зовнішню люб'язність, вони "дуже не злюбили один одного, і ця дивна неприязнь трималася, — за словами Ш., — до самого кінця, коли ми вже давно перестали бути задерикуватими новачками". Про характер цієї неприязні певною мірою можна судити за фразою Вайлда: "Можна по-різному не любити Шоу. Можна не любити його п'єс або не любити його романів". Але траплялися у них і приємні зустрічі, коли вони дарували один одному хвилини взаємного визнання. І все ж надто різними вони були, різним було коло їхнього спілкування, хоча певні спільні контакти й були можливими. Порівняння їхніх життя та творчості лише підкреслює самобутність кожного з видатних майстрів парадоксу. А відмінності між ними не настільки разючі, щоб унеможливити порівняння.

Вайлд швидко здобув авторитет чудового оповідача. Зазвичай усі присутні затихали, коли він починав говорити. Відтак Ш. у ці роки заповзявся стати яскравим оратором і, всупереч своєму страху публічних виступів, перебирав на себе все нові й нові обов'язки перед фабіянським товариством, у якому він був одним із засновників. Свою назву товариство отримало за ім'ям полководця Фабія, який уславився своїм умінням вичікувати і вчасно завдавати нищівного удару. Будучи членом цього товариства, Ш. пропагував соціалістичні ідеї, виходив разом із робітниками на Трафальгарський майдан, брав участь у мітингах разом з В. Моррісом, але робив усе для того, щоб уникнути кровопролиття. Ш. став чудовим оратором і протягом дванадцяти років, у середньому тричі на тиждень, збирав на своїх виступах величезну аудиторію. Він навчився будь-яку найсерйознішу думку передавати у максимально легкій формі. Можливо, саме публічні дискусії підказали Ш. необхідність зміни жанру і допомогли йому у створенні п'єс-дискусій. Зрештою, і сам Ш. знав про свій драматичний хист "оживляти уявних персонажів в уявних ситуаціях і знаходити підґрунтя для ефектних сцен між ними".

Перші п'єси Ш. почав писати в ті роки, коли на сценах лондонських театрів з тріумфом виставлялися комедії Вайлда. Ш. відвідував ці спектаклі, і паралельно з-під його пера з'являлися *"Будинки вдівця"* ("Widower's Houses", 1892), *"Серцеїд"* ("The Philanderer", 1893), *"Професія місіс Воррен"* ("Mrs Warren's Profession", 1898). Ці п'єси викликали скандал. Останню Ш. навіть не наважився подати на розгляд цензури. Вона була поставлена аж у 1907 р.

Після скандалу навколо вайлдівської "Саломеї", в результаті якого Вайлд опинився у в'язниці, і вже після його звільнення Ш. без цензури опублікував свої невизнані драматичні твори, об'єднавши їх у збірки *"П'єси неприємні"* ("Plays Unpleasant", 1898) та *"П'єси приємні"* ("Plays Pleasant"), до яких увійшли *"Зброя й людина"* ("Arms and the Man", 1894), *"Кандіда"* (1894), *"Обранець долі"* ("The Man of Destiny", 1895), *"Поживемо — побачимо"* ("You Never Can Tell", 1895). Того ж таки вельми плідного для себе 1894 р. Ш. відвідав Флоренцію, де упродовж кількох тижнів вивчав середньовічну архітектуру.

Свої перші п'єси Ш. писав, щоби "змусити замислитися над деякими неприємними фактами". Найнеприємнішим у його п'єсах було те, що він закликав своїх глядачів зрозуміти, що його критика спрямована проти них самих, а не проти сценічних персонажів. І в романах, і у п'єсах він порушував питання про те, чи можуть його сучасники не замислюватися, яким чином і якою ціною вони здобули свій теперішній добробут. Услід за В. Теккереєм він показав, що в англійському суспільстві було не заведено озиратися на засоби, за допомогою яких людина досягла добробуту і здобула відповідний соціальний статус. Але молоді люди, вступаючи в доросле життя, ставали суддями своїх батьків і не могли вважати ні їх, ні себе милими людьми, яких не обходить увесь цей бруд. Професія місіс Воррен не подобається її доньці. Вона не може прийняти злостивості, яка звучить у материнських словах: "Я буду робити лише зло і нічого, крім зла. І наживатися на ньому". Натомість Віві хоче обрати свій шлях і йти ним до кінця. "Якщо б я була на вашому місці, — каже вона матері, — то, можливо, робила б те саме, що й ви; проте я б не стала жити одним життям, а вірити в інше. Адже в душі ви — раба умовностей". Драматург вимагав від суспільства забезпечити громадянам право утримувати себе, не торгуючи своїми уподобаннями та переконаннями. У становищі жінок Ш. звинувачував чоловіків, "які щодня застосовують свої найвищі здібності для справ, огидних їхнім справжнім почуттям. ...У сучасному суспільстві багатий чоловік, позбавлений переконань, є набагато небезпечнішим, ніж бідна жінка, позбавлена цнотливості". Ось чому у фіналі п'єси Віві так легко рве прощальну записку Френка. Ш. зафіксував початок бунту молоді проти лицемірності суспільства. І з цього погляду в них більше історизму, ніж у п'єсах, у яких Ш. звертався до історичних персонажів.

Одна з таких п'єс — *"Цезар і Клеопатра"* (1898) — увійшла до опублікованого після смерті Вайлда циклу *"Три п'єси для пуритан"* ("Three Plays for Puritans", 1901), поряд із п'єсами *"Учень диявола"* ("The Devil's Disciple", 1896–1897) та *"Навернення капітана Брасбаунда"* ("Captain Brassbound's Conversion", 1899). Г.А. Джонс написав з приводу публікації п'єс Ш.: "У них немає нічого драматичного. Не можна навіть уявити, щоб вони коли-небудь зацікавили якунебудь аудиторію". Однак таке поспішне міркування виявилося помилковим.

Ш. продовжував жити у Лондоні в будинку своєї матері. Його парубоцький кабінет був геть захаращений різним дріб'язком: "Після кожної спроби прибирання в кімнаті з'являлося нове сміття. На столі громадилася всяка всячина: пакунки з кореспонденцією, сторінки рукописів, книги, конверти, папір для листування, ручки, каламарі, журнали, масло, цукор, яблука, ножі, виделки, ложки, часом забуте горнятко какао або недоїдена тарілка каші, каструлі та ще купа різних речей. ...Ніхто не мав права навіть наблизитися до його паперів". Але це не заважало йому працювати над книгою про В. Вагнера і мріяти про видання "із золотим корінцем у перламутровій палітурці з юхтовими дошками та матер'яною закладкою із вигаптованим на ній заголовком" — задум, якому міг би позаздрити сам Вайлд, котрий колекціонував китайську порцеляну та павичеві пір'їни, перетворивши свій дім на музей. Ш. дуже підупав на здоров'ї. Йому прооперували ногу, рана довго не гоїлася. І саме у цей час у його житті з'явилася Шарлотта Пейн-Таунзенд, багата жінка із незалежним характером. Вона стала його дружиною і була йому вірною протягом 45 років, аж до своєї смерті. Ш. зізнавався, що вони з Шарлоттою стали потрібними одне одному. Реєструвати шлюб Ш. прийшов на милицях. Але він не втрачав самовладання: "У моєї дружини чудовий медовий місяць. Спочатку вона панькалася з моєю ногою і вже майже виходила мене, але позавчора я гепнувся зі сходів і зламав руку біля зап'ястка". Коли ж Ш. почав одужувати, він поїхав на велосипеді, крутячи одну педаль, упав і розтягнув сухожилок ноги — "це понад десять операцій і перелом обох рук". Для зміцнення здоров'я його попросили відмовитися від вегетаріанства. Але на це Ш. відповів: "У моєму заповіті сказано, щоби за домовиною тяглися не похоронні дроги, а череди биків, овець, свиней, домашнє птаство та пересувний басейн із живою рибою, і щоб усім тваринам були пов'язані білі банти на знак жалоби за людиною, яка навіть на смертному ложі відмовлялася їсти своїх братів".

Ш. без зайвої скромності ставив перед собою завдання реформування сучасного йому театру. Він був переконаний у тому, що "п'єси створюють театр, а не театр створює п'єси", а відтак підкреслював особливу роль драматургії Ібсена і М. Метерлінка у створенні нового театру. Як і у п'єсах його видатних сучасників, у Ш. особливе місце займають ремарки. Він писав, що у Шекспіра "описові і розповідні монологи виконували ту саму функцію, яку тепер виконують декорації і режисерська ремарка". Ш. стверджував, що сучасна п'єса без ремарок і театральних аксесуарів буде просто незрозумілою. Але в ремарках Ібсена, вважав Ш., немає "нічого, крім суто технічних вказівок, необхідних теслі, освітлювачеві та помічникові режисера". Сам Ш. намагався пояснити більше. З його ремарок багато що стає зрозумілим ще перед початком дії. Як і для Ібсена, для нього суттєво зазначити, в яку пору доби відбувається дія ("Ясний серпневий день схиляється до вечора" — *"Будинки вдівця"*). Від цього залежатиме зміна освітлення. Багато важить конкретне середовище, у якому відбувається дія, політична та релігійна атмосфера. Хоча останнє, як вважає Ш., актори могли би вловити самостійно. Він нарікає на те, що "письмове мистецтво... зовсім безпорадне, коли треба передати інтонацію... існує п'ятдесят способів сказати "так", п'ятсот способів сказати "ні" і лише один спосіб це написати". Для Ш. важливо, яким тоном вимовлятимуться репліки. Ось що він пише у ремарці про двох англійських туристів: "Один... з вільними манерами студента-медика, відвертий, запальний, навіть дещо дитинний. Другий... хирлявий панок з обрідним волоссям і бундючними манерами, дріб'язковий, нервовий, уразливий..." *("Будинки вдівця")*. Ш. пророкував: "Не мине й десяти років... як коротка та суха ремарка, з якої розпочинається акт, розростеться до цілого розділу або й навіть низки розділів". Залишаючи за собою творчу ниву драматурга, який працює для театру, Ш. виступав за створення драми для читання, у якій ремарка відіграватиме особливу роль. Його пророцтво здійснилося. У *"Домі, де розбиваються серця"* ("Heartbreak House"), п'єсі, над якою Ш. працював з 1913 до 1919 р., ремарки займали більше сторінки, а передували п'єсі 33 короткі ремарки-нариси про війну і сплін, А. Чехова та Шекспіра, мешканців дому, адже для розуміння того, що відбувається у п'єсі, було важливим усе.

Але появі цієї п'єси передуватиме перехід Ш. від зображення злочинів суспільства до опису та дослідження "його романтичних ілюзій і боротьби окремих людей із цими ілюзіями", тобто до "п'єс приємних". Їхній сценічний ефект, за задумом Ш., мав залежати "від добродушно-насмішкуватого або зневажливого ставлення до етичних банальностей, які більшість людей трактують як щось піднесено-героїчне й освячене століттями". Спотвореним впливом романтики,

на думку Ш., "живиться теперішній песимізм, знівечивши сучасне почуття власної гідності". Драматург протиставив "романтичній етиці критиків природну мораль своїх п'єс". Ідеалізм у політиці та моралі він вважав огидним, як і романтизм в етиці чи релігії, як і вигадану добропорядність. "Звичка створює людину", — стверджував Ш. і закликав "навчитися поважати реальність, це неминуче призведе до звички поважати себе, а часом і мене", відкинути надумані ідеали, спираючись на природнонаукову історію.

Від п'єс-дискусій Ш. пройшов шлях до драм ідей. Е. Бентлі поставив поруч імена трьох драматургів, які домоглися найвидатніших успіхів у створенні п'єс такого типу: "Шоу, Пірандело, Брехт". Особливою заслугою Ш. Бентлі вважав те, що драматург "при всьому його інтелектуалізмі... ніколи не забував про ритм, стиль, характер і архітектоніку комічної драми". Їхня сутність полягала не в суперечці, не в дискусії, а в драматичному конфлікті: "Верхоглядство й інтелектуальний снобізм, показна вченість і всезнайство — все це природна тематика комедії". Визначаючи драматичну суть своїх творів, Ш. писав, що в їх основу завжди покладено конфлікт, незалежно від того, як він завершується — примиренням чи катастрофою. У його творчості є п'єси з найрізноманітнішими закінченнями — і трагедійними, і драматичними, і комічними. Стверджуючи, що його не цікавить боротьба абсолютного зла з абсолютним добром, Ш. створив драматичну енциклопедію характерів сучасного йому суспільства, різних його прошарків. У п'єсі *"Людина і надлюдина"* ("Man and Superman", 1901–1903), розвиваючи традиційну історію Дон Жуана, він звернувся до варіанту, запропонованого ще Тірсо де Моліною і підхопленого Байроном: активним статусом у п'єсі наділена жінка, це вона переслідує героя. Ш. оспівує життєву силу як необхідну умову процвітання і досконалості людини.

Конфлікт "романтичного" і "реалістичного" поглядів на життя втілився у п'єсі *"Інший острів Джона Буля"* ("John Bull's Other Island"), у якій по-різному дивляться на роль цивілізації два герої — англієць та ірландець, прибічники крайніх позицій. Погляди кожного з них викликають заперечення. Не можна не помічати відносності досягнень "прогресу" і зворотного боку пов'язаних із ним явищ, як не можна погодитися і з намаганням відмежуватися від усього нового, що з'являється у сучасному житті, заради збереження патріархальності.

Спостереження Ш. за життям політичних партій в Англії, у якому він сам брав активну участь, яке знав і відчував зсередини, втілилися у п'єсі *"Майор Барбара"* ("Major Barbara", 1905). Ш. викривав пристосуванство лідерів робітничого руху, що відчули смак влади і перетворювалися на робітничу аристократію, зраджуючи справу, завдяки якій вони зробили свою кар'єру.

У п'єсі *"Дилема лікаря"* ("The Doctor's Dilemma", 1906) Ш. показав, що таких трансформацій можуть зазнавати навіть люди найгуманнішого покликання. Ш. не робив культу навіть із іронічних дотепників, які, як видавалося, імпонували йому — драматург показує, що вони можуть бути пересічними циніками, які не мають нічого спільного з "послідовниками Ш.". Про релігійне святенництво Ш. написав п'єсу *"Викриття Бланко Поснета"* ("The Shewing-up of Blanco Posnet", 1909). Цю тему Ш. продовжив у п'єсі *"Андрокл і лев"* ("Androcles and the Lion", 1913). Він іронізував над неспроможністю клерикалів і сучасних йому форм релігії. У цій п'єсі Ш. зображує парадоксальну ситуацію: клерикалам виявляється непотрібним сам Христос, який спонукав людей повірити у те, що вони рівні Богові. "Пізнати Бога — це означає самому стати Богом", — стверджує героїня п'єси Лавинія. І ці сміливі слова сприймалися як єресь. Умовності й облудні етичні настанови, що панували у сім'ї та шлюбі, Ш. розвінчував у п'єсах *"Одруження"* ("Getting Married", 1908) та *"Нерівний шлюб"* ("Misalliance", 1910).

Своєрідним підсумком двох десятиліть драматургічної практики Ш. стала *"Перша п'єса Фанні"* ("Fanny's First Play", 1911), авторство якої Ш. приховував до 1914 р. Цей твір побудований як п'єса у п'єсі: дівчина Фанні створювала драму за всіма правилами, розробленими Ш. Її герої з благополучних і доброчесних родин потрапляли до в'язниці і дізнавалися закони справжнього, невигаданого життя. При цьому вони перетворювалися із живих трупів на цілком життєздатних, енергійних людей. Новий смак до життя вони згодом приносили у світ своїх добропорядних родин. А відтак, як колись у "Коті в чоботях" Л. Тіка, зникали межі між сценою і глядачами. Перед завісою ділилися враженнями про п'єсу критики, обурюючись як проти письменниці-дебютантки Фанні, так і проти її ідейного натхненника Ш.

У 1913 р. вийшла друком одна з найпопулярніших п'єс Ш. *"Пігмаліон"*, у якій він показав, що надумані умовності панують і у світі вчених, який не витримує жодної критики при контакті з життям, з реальністю. П'єса була екранізована і покладена на музику, ставши основою чудового мюзиклу "Моя прекрасна леді".

На початок Першої світової війни Ш. відгукнувся брошурою *"Здоровий глузд про війну"*, у якій він повернувся до мистецтва критика-прозаїка і від першої особи говорить про важливість викриття псевдопатріотизму й іншої романтичної маячні, тому що неможливо вважати героїзмом необхідність убивати людей. Анти-

воєнну тему Ш. продовжив у п'єсах-памфлетах, дуже невеликих за обсягом, які виконувалися як вставні номери в концертних програмах і дозволяли "улюбленцеві публіки здійснити короткий, але блискучий вихід". У них загострено і гротескно змальовані непорозуміння та конфлікти, які особливо яскраво увиразнила війна. Чого варте хоча б становище ірландця О'Флагерті, нагородженого орденом Вікторії, який змушений приховувати від матері, що воював на боці англійців, а не проти них! Щоб не брехати, він каже їй, що воював на боці росіян і французів (союзників Англії), після чого "бідолашка... цілісінький день вешталася по будинку і наспівувала деренчливим голосом, що французи вийшли в море оранжистам всім на горе" (*"О'Флагерті, кавалер ордена Вікторії"* — "O'Flaherty. V. C.", 1915). Усе це так пригнічує О'Флагерті, що він мріє тільки про те, щоби якомога швидше знову опинитися в окопах.

Розвінчанню міфу про непереможність, могутність, військовий талант кайзера Ш. присвятив драматичну мініатюру *"Інка Єрусалимський"* ("The Inca of Jerusalem", 1916), у якій кайзерові доводиться вислухати на свою адресу не хвалебні офіційні промови, а критичну думку приватної особи — молодої вдови, з якою він зустрівся інкогніто.

Англію Ш. вважав винуватою у війні не менше, ніж Німеччину. Він був переконаний у тому, що не меншої шкоди країні, ніж агресія Німеччини, завдавали безладдя та плутанина, які панували серед англійських чиновників та військовиків. В одноактній п'єсі 1917 р. *"Огастес виконує свій обов'язок"* ("Augustes Does His Bit") він глузує над безглуздістю обіцянки уряду платити пенсії вдовам загиблих, адже це, на думку Ш., годиться хіба що для вербування вдів. Замислитися над ситуацією змушувало і небажання битися з німцями тих самих англійців, які залюбки лупцювали один одного при нагоді святкового дозвілля: "...у них є підстави битися один з одним. А які у них можуть бути підстави битися з німцями, яких вони і на очі не бачили?" — так звучить черговий парадокс Ш. Набагато їдкіше і відвертіше висловлені думки лорда Оґастеса на адресу щойно мобілізованого на військову службу писаря: "Для вас більше не існує закону, негіднику! Тепер ви солдат!" Самовдоволеність і обмеженість лорда Оґастеса виявляються у його взаєминах зі світською леді, яка, побившись об заклад, виносить із його кабінету секретний план військових укріплень.

Дві драматичні мініатюри були пов'язані з російською темою. *"Велика Катерина. Маленький скетч із життя російського двору"* ("Great Catherine", 1913) обґрунтовував правомірність думки Ш. про те, що "ні Катерина, ні вельможі, з якими вона розігрувала свої каверзні партії в політичні шахи, не мали анінайменшого уявлення про реальну історію свого часу. Французька революція, яка так швидко поклала край вольтер'янству Катерини, здивувала та шокувала її не менше, ніж вона здивувала та шокувала будь-яку провінційну гувернантку у французькому замку". Либонь, саме тому Ш. вважав цілком адекватним втілення образу російської цариці у псевдоісторичній драмі. Його погляд на Катерину має чимало спільного з байронівським. Російських монархів Ш. називав "великими сентиментальними комедіантами", які виступали то блазнями, то демонами із пантоміми велетенського театру жахів. Відтворена Ш. Велика княжна у фарсовій "революційно-романтичній п'єсці *"Анная нська, навіжена Велика княжна"* ("Annajanska, The Wild Grand Duchess", 1917) проголошувала, що хотіла б "зробити світ менше схожим на тюрму і більше — на цирк". Дія п'єси відбувається у вигаданій країні Беотії — монархії, охопленій революцією. Але довга хутряна шуба княжни і хутряна шапка, як і події, що відбуваються у п'єсі, виразно вказують на російську дійсність: стеменний балаган, безлад, плутанина понять і ситуацій, у які потрапляють люди. Генерал, котрий не знає, якому урядові присягати, ладен надсилати донесення, віддруковані під копірку, всім — кожному по примірникові, вислуховує донесення про те, що "вчора найміцніше тримався тимчасовий уряд. Але сьогодні у них застрелився прем'єр-міністр і лідер лівого крила перестріляв усіх інших". Ніхто не має чіткого уявлення про те, що відбувається: "Знайдіть мені бодай двох голодранців-революціонерів, які б мали однакове уявлення про революцію!" І княжна не боїться цинічного висновку: у ситуації, що склалася, відновити суспільну єдність може лише війна.

Ш. особливо цікавився драматургією А. Чехова, п'єси якого з'явилися на сценах англійських театрів напередодні Першої світової війни, але були відомими лише вузькому колу шанувальників "серйозної драми". Під виразним впливом чеховської драматургії Ш. створив п'єсу *"Дім, де розбиваються серця"*, у якої був підзаголовок "Фантазії в російському стилі на англійські теми". У цій п'єсі Ш. продовжував викривати сучасні йому міфологеми, розвінчуючи облудний романтизм, з яким асоціювалося поняття аристократизму. Ш. зобразив "вродливих і милих сластолюбців", котрі ненавидять політику, уникають контактів з політиками, чиновниками і газетярами, створивши для себе нішу, у якій не визнають нічого, окрім порожнечі. Природа, "що не визнає порожнечі, негайно заповнила її сексом та всіма іншими різновидами вишуканих насолод. Добре освічені, начитані, маючи тонкий вишуканий смак, ці люди були надто ледачими і поверховими, потрапивши

у залежність від варварів, вискочнів у міністерських фотелях, неймовірно темних у царині сучасної думки".

Ш. намагався показати, що справжня романтика полягає в умінні дивитися життю просто в обличчя. І з цим умінням капітана Шотовера, винахідника, який багато що може зробити власними руками, не може зрівнятися ні вигаданий романтизований образ героя-коханця Гектора Хешебая, який уже давно набрид йому самому, ані показна заповзятливість ділка новітнього штибу Менґена. Осмислений відхід від справ Шотовера, котрий не хоче працювати на війну, тісно пов'язаний із його справдешньою захопленістю життям. Ш. стверджував, що життя готує для людини такі сюрпризи, які не спромоглися б передбачити ні Г. Веллс, ані Ч. Дарвін. Шотовер не визнає і псевдоромантичних батьківських почуттів. Зі своїми доньками він вимогливий і навіть суворий, прагне бачити в них людей, здатних на осмислені, гідні вчинки. Саме тому Шотоверові подобається Еллі Ден, наймолодша і найжиттєздатніша героїня п'єси, у якій капітана захоплює здатність спокійно, без екзальтації пережити крах ілюзій і тверезо поставитися до життя. До того ж, у житті Еллі є справжня романтика: вона готова самовіддано піклуватися про свого батька. Можливо, саме цього бракує донькам самого Шотовера. Кожен із мешканців дому повторить фразу про розбите серце, і кожен по-своєму щиро. Проте не у багатьох із них вистачить снаги не впасти у відчай. Мужності у повсякденності — саме цього Ш. вимагав від своїх сучасників.

У 1918–1920 рр. Ш. працював над драматичною пенталогією *"Назад до Мафусаїла"* ("Back to Mathusalah") — метабіологічною драмою, що складається із п'яти не пов'язаних фабулою частин. У цій пенталогії Ш. відтворив ідейні суперечки своєї епохи. У ній вчуваються відлуння шопенгауерівської праці "Світ як воля й уявлення", "Бенкету" і "Республіки" Платона, "Капіталу" К. Маркса, утопічного роману Е. Дж. Булвера Літтона "Майбутнє плем'я людей", "Творчої еволюції" А. Берґсона, антидарвінізму Ж. Б. Ламарка і С. Батлера. Розмірковуючи про прогрес і розвиток цивілізації, Ш. апробував парадоксальну думку: змінювати потрібно не техніку і не політичний устрій суспільства, а саму природу людини. Людське життя надто коротке для того, щоб людина встигла розвинути і реалізувати всі здібності, даровані їй природою. Щоби встигнути відбутися, людина повинна прожити вік Мафусаїла — 300 років. Ш. змалював суспільство, якому вдалося біологічно вирішити проблему довголіття. У такому світі життям керувала наука, як про це мріяв ще Ф. Бекон. Там не існувало дітородіння (цю тему О. Хакслі підхопить у романі "О чудовий, новий світ"). Люди з'являлися на світ одразу дорослими. Там панувала радість чистої думки. Все заповнювала мрія про визволення з тілесної оболонки і злиття з безтілесним світом думки і духу. Такі фаустіанці-антигомункулуси займалися холодним мудруванням і втрачали людські риси: тепло, сердечність, співчутливість. Таким чином, утопія перетворилася в антиутопію.

Ш. ще раз показав, що будь-яка однобічність безглузда. Він використав відомий з часів Середньовіччя дискусійний прийом доведення думки до абсурду, втіливши у драматичну форму чудову ідею про самовдосконалення людської породи, яка була висловлена на противагу холодній дарвінівській теорії бездумної еволюції. Прихильники цієї ідеї (зокрема, Батлер) проголошували інші принципи спадковості, на відміну не лише від Дарвіна, а й від натуралістів. Згідно з цією концепцією, функції організму "пригадуються" спадкоємцями, які отримують найкращі, у тому числі й набуті, якості батьків, їхні силу та спритність. При розробці цих ідей у творчості Ш. виявилося те, що літературознавці називають "бальзаківським парадоксом": суб'єктивно погоджуючись із батлерівською концепцією "доцільної" еволюції, Ш. як чесний художник спростував самого себе як філософа та мислителя, продемонструвавши однобічність теорії, яку намагався звеличити. Сам Ш. також визнавав, що написав несподіваний для себе твір.

У наступній своїй п'єсі Ш. створив образ героїні, що цілком узгоджувався із шекспірівською традицією, — далекий від будь-якої однобічності, багатогранний, складний характер. Це був образ Жанни Д'Арк, у якому Ш. сперечався з романтизованим підходом до зображення цієї героїні у шиллерівській "Орлеанській діві" та "Житті Жанни Д'Арк" А. Франса. До роботи над п'єсою Ш. спонукало рішення про канонізацію Жанни Д'Арк, яке 16 травня 1920 р. ухвалив папа Бенедикт XI. Драматург спирався на матеріали судових хронік і намагався не прикрашати своєї героїні, не робити її святою. Відтак йому вдалося створити багатозначний фінал, у якому ті, хто канонізував Жанну, відповідали мовчанням на питання про можливість її повернення на землю, адже вони розуміли, що вона земна, грішна і поряд із нею може бути незатишно, важко. Версію Ш. згодом розвиватимуть інші драматурги: П. Клодель ("Жанна Д'Арк на вогнищі", 1934–1939), Ж. Ануй ("Жайворонок", 1953), Б. Брехт ("Свята Йоанна різниць", 1929–1932; "Сни Сімони Машар", 1942–1943). Останній, крім того, у 1952 р. запропонував власну версію п'єси А. Зеґерс "Суд над Жанною Д'Арк у Руані 1431 року".

Після п'єси про Жанну у творчості Ш. розпочалася смуга тривалого мовчання, яку пору-

шив лише прозовий *"Довідник з капіталізму та соціалізму для освічених жінок"*. У 1925 р. Ш. став лауреатом Нобелівської премії. Знову за перо драматурга 72-річний письменник узявся лише в 1929 р. і протягом восьми тижнів створив п'єсу *"Візок із яблуками"* ("The Apple Cart", 1929), сповнену дотепних парадоксів. Ще жвавішою мовою, яка зафіксувала провідні ідеї епохи: З. Фройда, А. Ейнштейна, Е. Резерфорда, — була написана п'єса *"Надто гірко, але правда"* ("Too True to be Good", 1931). Цією п'єсою Ш. зробив свій внесок в опрацювання теми "втраченого покоління", найстрашнішим ґанджем якого драматург вважав "наготу душ", яку ніхто не може наповнити сенсом.

Улітку 1931 р. Ш. відвідав радянську Росію. Його супутниками були маркіз Лотіан, лорд і леді Астор із сином. Постать Ш. була оточена ореолом людини зі складним характером, різкого і вельми критичного співрозмовника. Цим пояснювалася попередня відмова від зустрічі з ним Н. Крупської, яка згодом характеризувала Ш. як вельми симпатичну людину. Зустріч Ш. з Й. Сталіним, за оцінкою Пірсона, "увійшла до анналів історії, посівши там місце поряд із описами аудієнцій, які дали Вольтеру — Фрідріх Великий, а Й. В. Ґете — Наполеон". У Ш. склалося своє враження про Сталіна: "Він дивовижним чином схожий і на Папу Римського, і на фельдмаршала. Я б назвав його позашлюбним сином кардинала, котрий потрапив у солдати. Його манери я б назвав бездоганними, якби він бодай трохи намагався приховати від нас, як ми його потішали".

З подорожі у Росію в житті Ш. розпочався період мандрів. І хоча, за власним визнанням, він був радше "домовиком", проте упродовж трьох років (1932–1935) Ш. разом з дружиною здійснив навколосвітню подорож пароплавом. Він побував в Африці, Новій Зеландії, Індії, Китаї, США. Мандруючи, Ш. не припиняв драматургічної діяльності. Одна за одною з'являлися одноактні п'єси: *"Сільське сватання"* ("Village Wooing", 1933), *"На мілині"* ("On the Rocks", 1933), *"Шестеро із Кале"* ("The Six of Calais", 1934).

У 1935 р. побачила світ п'єса *"Мільйонерка"* ("The Millionairess"), яку Ш. означив як "помпезну комедію... у стилі Бена Джонсона", підкресливши цим, що створював комедію характерів, близьку до гротеску.

У 40-х рр. старий письменник сміливо порушував теми, пов'язані з оцінками людського існування. Він своєрідно підсумовував своє життя, намагаючись водночас зазирнути у далеке майбутнє. У п'єсі *"Простак з Несподіваних островів"* ("The Simpleton of the Unexpected Isles", 1934) Ш. змальовує картини Страшного суду над людством, стверджуючи, що людина відповідатиме не за те, у що вона вірила, а за те, що корисного зробила для людей.

Інший суд змальований у п'єсі *"Женева"* ("Geneva", 1938): міжнародний суд, суд одних володарів над іншими не має ані сенсу, ані правової сили. Зміна систем правління у Європі, на думку Ш., виявилася трагічно бездуховним фарсом, який потребував одухотвореного героя: все нагадувало "Гамлета" без самого Гамлета.

Остання п'єса Ш. — мініатюра *"Чому вона не побажала"*. У ній активний, дієздатний чоловік перетворює життя, при цьому знищуючи його аромат. Відтак "деароматизоване" життя втрачає чар і особливий колорит. А поруч із героєм не бажає залишитися жінка, заради якої він і прагнув до всіх своїх перетворень. На перший погляд, цією п'єсою Ш. перекреслював все те, про що писав раніше: деміфологізований світ виявився надто вже прісним. Проте за цією ідеєю насправді криється інша думка: потрібно, йдучи в ногу з часом, пильнувати своє життя від вихолощення та знебарвлення.

Ш. помер, проживши 94 роки. За заповітом драматурга, його тіло було спалене, а попіл розвіяний у саду. Славетний заперечник міг із цілковитим правом повторити власні слова, сказані ще у 1950 р. у лондонському Темплі: "Проживіть своє життя цілком... і тоді ви помрете, щоби зустріти свого Бога, якщо тільки є Бог, не плазуючи, наче жалюгідний грішник, а голосно кажучи: "Я зробив свою роботу на землі, я зробив більше того, ніж мені належало. А тепер я прийшов до Тебе не просити винагороди. Я вимагаю її з повним правом".

Тв.: Укр. пер. — Твори. — Харків–К., 1931–1932. — Т. 1, 3, 5, 7; П'єси. — К., 1956; Професія місіс Уоррен. — К., 1957; Афоризми // Всесвіт. — 1976. — № 5; Пігмаліон // Всесвіт. — 1999. — № 11–12. *Рос. пер.* — О драме и театре. — Москва, 1963; Собр. соч. — Москва, 1964; Письма. — Москва, 1971; ПСП: В 6 т. — Москва, 1978.

Літ.: Аникст А. А. Бернард Шоу // Шоу Б. ПСП: В 6 т. — Москва, 1978. — Т. 1; Бернард Шоу. Биобибл. указ. к 100-летию со дня рождения. — Москва, 1956; Гражданская З. Бернард Шоу. — Москва, 1965; Гражданская З. Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества. — Москва, 1968; Жлуктенко Н. Уроки Джорджа Бернарда Шоу // Всесвіт. — 1981. — № 8; Майский И. М. Шоу и другие. Воспоминания. — Москва, 1967; Образцова А. Г. Драматург. метод Б. Шоу. — Москва, 1965; Образцова А. Г. Бернард Шоу и европ. театральная культура на рубеже XIX–XX веков. — Москва, 1974; Пирсон Х. Бернард Шоу. — Москва, 1972; Ремізов Б. Про п'єсу Бернарда Шоу "Нерівний шлюб" // Всесвіт. — 1976. — № 9; Ромм А. С. Джордж Бернард Шоу. 1856–1950. — Москва–Ленинград, 1965; Ромм А. С. Шоу-теоретик. — Ленинград, 1972; Хьюз Э. Бернард Шоу. — Москва, 1966; Bernard Shaw. Bibliography. — London, 1946.

Є. Чорноземова



ШÓУ, Ірвін (Shaw, Irwin — 27.02.1913, Нью-Йорк — 17.05.1984, Давосплац, Швейцарія) — американський письменник.

Народився у єврейській сім'ї дрібного комерсанта. Рано розпочав трудову діяльність, змінив чимало професій: працював на фабриці парфумів, в універсальному магазині, шкільній бібліотеці, вчителював, був водієм вантажівки і навіть гравцем професійної футбольної команди. Ці "університети" надали Ш. неоціненний запас життєвих спостережень. Закінчивши у 1934 р. Бруклінський коледж зі званням бакалавра мистецтв, Ш. влаштувався радіожурналістом. Як письменник радикальних переконань, він формувався в атмосфері "червоних тридцятих" — десятиліття, позначеного "злівішанням" поглядів багатьох майстрів культури, що й визначило соціально-критичний пафос його найкращих творів.

Ім'я письменника набуло широкого розголосу, після того як Ш. створив антивоєнну п'єсу *"Поховайте мертвих"* ("Bury the Dead", 1936), яка успішно йшла на сцені радикального театрального об'єднання "Груп тіетр". В одному з перших маніфестів цього об'єднання (серед його керівників були відомі режисери Ґ. Клермен і Лі Страсберґ), зокрема, наголошувалося: "Хорошою слід уважати ту п'єсу, у якій є образ або символ актуальних проблем нашого часу". П'єса Ш., близька за стилістикою до експресіонізму, змальовувала оригінальну ситуацію. Шестеро солдатів, які загинули в бою, відмовляються від поховання, не бажають лягти в могилу. Натомість начальство вимагає поховати загиблих за всіма правилами військового статуту, оскільки без цього, мовляв, не можна "воювати до переможного кінця". Однак ані накази командира похоронної команди, ані умовляння священиків, ані вимоги генералів не діють. Нарешті, генерали приводять до місця поховання матерів, дружин, коханих убитих солдатів, аби з їхньою допомогою вплинути на "бунтівників", проте й це не допомагає. У фіналі один із генералів наказує розстріляти непокірних небіжчиків з кулемета, щоб убити їх удруге.

Перу Ш. належить ще кілька десятків п'єс, одна з яких — *"Облога"* ("Siege", 1937) — була відгуком на події громадянської війни в Іспанії.

У роки Другої світової війни Ш. добровольцем пішов в армію, потім працював військовим кореспондентом. Враження письменника, переконаного антифашиста, набули втілення у відомому, перекладеному багатьма мовами романі *"Молоді леви"* ("The Young Lions", 1948). Поряд із романами Н. Мейлера ("Нагі та мертві"), Дж. Джонса ("Звідси і навіки", "Лише поклич"), К. Воннеґута ("Різниця номер п'ять, або Хрестовий похід дітей") книга Ш. належить до найпомітніших творів американської літератури про Другу світову війну. Дія у романі охоплює період з 1938 до 1945 р., події відбуваються у Німеччині та США, значна увага приділяється бойовим діям у Франції, Північній Африці, Італії, десантові союзників у Нормандії. Серед численних образів роману вирізняються три головні постаті: американці Майкл Вайтекер і Ной Аккерман та німець Християн Дістль. Їхні сюжетні лінії розвиваються паралельно в часі, а долі сповнені глибокого символічного значення.

У романі Ш. викриває фашизм, його людиноненависницьку теорію та практику. Християн Дістль — переконаний нацист (хоча замолоду він деякий час був комуністом, це відомо гестапо і заважає його військовій кар'єрі). Він воює у лавах вермахту, бере участь у французькій кампанії 1940 р., потрапляє у Північну Африку, де отримує поранення, потім опиняється в Італії. Дістль значною мірою нагадує свого командира Гарденбурга, котрий уособлює нацистське варварство. "Ми зможемо процвітати тільки тоді, коли вся Європа буде жебрати", — один з його постулатів. Ш. простежує, як насильство, грабунки, жорстокість зсередини розкладають вермахт.

Ш. критично ставиться і до американської армії, показуючи некомпетентність деяких офіцерів, їхню зараженість гендлярським духом, нерозуміння ними характеру та смислу антифашистської боротьби. Майкл Вайтекер — театральний режисер, який бачить фальш існування багатьох людей свого кола. Внутрішнє сум'яття не полишає його і після мобілізації до війська. Спочатку він намагається, скориставшись знайомствами, отримати тепленьке місце. Але поступово у його світовідчутті відбуваються переміни. На фронті він стає переконаним антифашистом.

Драматична доля третього героя роману — Ноя Аккермана. Інтелігент, єврей, він зустрічається в армії з антисемітизмом деяких офіцерів та солдатів-південців. Але спроби налагодити стосунки з товаришами по службі не дають результатів. Коли у нього крадуть із сумки десять доларів, які він мав намір надіслати дружині, Ной вирішує покласти край образам і знущанням. Він почергово викликає десятьох своїх кривдників битися навкулачки. Після кожної бійки Ной із синцями і травмами вирушає до шпиталю, щоб, одужавши, вступити в черговий двобій. Він захищає свою людську гідність, бажаючи, щоби "з кожним євреєм обходилися так, наче він важить двісті фунтів". Саме з образом Ноя Аккермана пов'язаний глибинний гуманістичний пафос роману. У фіналі *"Молодих левів"*, де йдеться про події весни 1945 р., останні дні "третього рейху", перехрещуються лінії

трьох героїв. Американці вступають на територію концтабору, у якому в'язні здобули свободу, знищивши охорону. Християн Дістль ховається від розплати у лісових хащах. Там він зустрічає двох друзів, Вайтекера і Аккермана, і вбиває останнього. Переслідуючи Дістля, Вайтекер мстить за смерть друга. У романі, насиченому багатьма драматичними перипетіями, порушуються важливі етичні проблеми становлення особистості, змальовано крах ліберальних ілюзій, аморальність фанатизму і масового психозу.

У важкий для Америки час "холодної війни" Ш. залишився відданим прогресивним ідеалам. У романі *"Збаламучене повітря"* (1951), розповідаючи про працівників радіо, несправедливо звинувачених у прокомуністичних симпатіях, Ш. змальовує Америку в умовах маккартистського "полювання на відьом". Утім, слід також зауважити, що творчість Ш. була вельми нерівною: вдалі твори чергувалися з явно пересічними. Прагнучи здобути успіх у читачів, він віддавав належне штампам комерційної літератури, покладаючись на сюжетну захопливість і мелодраматизм. Серед його вдалих творів вирізняється роман *"Вечір у Візантії"* ("Evening in Byzanthium", 1973), дія якого відбувається під час Канського кінофестивалю. У центрі розповіді — голівудський кінорежисер Джесс Крейґ, який перебуває в стані гострої творчої кризи. Передаючи атмосферу фешенебельного курорту, веселощів та розкоші, нігілістичної вседозволеності у гонитві за насолодою, Ш. створює настрій "занепаду", внутрішньої порожнечі, що уразили культуру Заходу.

Здобула визнання і дилогія Ш. *"Багач, бідняк"* ("Rich Man, Poor Man", 1970) та *"Жебрак, злодій"* ("Beggarman, Thief", 1977), у якій автор створив широку панораму життя американського суспільства приблизно за три з лишком десятиліття, починаючи з кінця Другої світової війни і до 70-х рр. Ш. стежить за долею двох поколінь родини Джордахів, показує величезну владу грошей, яка значною мірою визначає стосунки між людьми. Письменника непокоїть загроза деградації особистості, що переймається лише гонитвою за матеріальним успіхом. Відтак Ш. розкриває дві життєві позиції, дві філософії. Конформістська пов'язана з образом Рудольфа, який стає багатим; натомість бунтарство, незгоду з загальноприйнятими нормами уособлює Томас, якому судилися нестатки.

Ш. плідно працював і в царині новелістики, у 1979 р. він видав збірку *"П'ять десятиліть"*, до якої увійшли його найкращі оповідання. У новелах Ш., у його прагненні до лаконізму, підтексту помітний вплив Е. Хемінґвея, який був одним із його кумирів, особливо замолоду.

Твори Ш. українською мовою перекладали О. Логвиненко та В. Мусієнко.

Тв.: Укр. пер. — Нічний черговий // Всесвіт. — 1979. — № 3–5; [Оповідання] // Всесвіт. — 1982. — № 5, 1995. — № 1, 1997. — № 8–9; Хліб по воді. — К., 1987. *Рос. пер.* — Тогда нас было трое. — Москва, 1968; Солнечные берега реки Леты. — Москва, 1969; Вечер в Византии. — Москва, 1980; Богач, бедняк. Нищий, вор. — Москва, 1986; Полн. собр. рассказов: 1940–1950. — С.-Петербург, 2000; Полн. собр. рассказов: 1957–1973. — С.-Петербург, 2000; Собр. соч.: В 2 т. — Москва, 2000; Собр. соч.: В 8 т. — Минск, 2001–2002.

Літ.: Белов С. Ирвин Шоу: Профессия — беллетрист // Ин. л.-ра. — 1983. — № 6; Звєрєв О. Остання творча удача Ірвіна Шоу // Всесвіт. — 1985. — № 3; Зверев А.М. Предисловие // Шоу И. Вечер в Византии. — Москва, 1980; Мендельсон М.О. Амер. сатир. проза XX века. — Москва, 1972.

Б. Гіленсон



ШТРІТМАТТЕР, Ервін (Strittmatter Erwin — 14.08. 1912, Шпремберґ — 31.01. 1994, Шульцгоф) — німецький письменник.

Народився у селянській родині. Матеріальні нестатки в сім'ї примусили Ш. вже з юнацьких років шукати заробітків. Працював шофером і батраком, учнем пекаря і офіціантом, конюхом і різноробочим. Під час Другої світової війни Ш. був мобілізований у військо, але дезертирував з фашистської армії. До кінця війни переховувався в селянських сім'ях. Після закінчення війни повернувся на батьківщину, де брав участь у створенні одного з перших в Німецькій демократичній республіці сільськогосподарських кооперативів. Водночас займався журналістикою. Більшість тогочасних нарисів та репортажів Ш. були присвячені опису праці та побуту його земляків, мешканців Зефтенберзького вугільного басейну.

У 1947 р. Ш. став членом Соціалістичної єдиної партії Німеччини. З 1959 р. Ш. — перший секретар, а з 1973 р. — віце-президент Союзу письменників НДР.

На кінець 40-х рр. припадають й перші літературно-художні спроби Ш. У 1949 р. був опублікований роман Ш. *"Погонич волів"* ("Oxenkutscher"). В яскравій реалістичній формі в романі відтворена картина селянського життя в роки Веймарської республіки. У центрі зображення твору — розповідь про дитинство та юність сина поміщицького кучера Лопе Кляйнермана, який намагається знайти своє місце в житті.

Успіх першого роману спонукав Ш. стати професійним письменником. На початку 50-х рр. Ш. звернувся до драматургії. Його перша п'єса *"Кацґрабен"* ("Katzgraben",1953), що в комедійній формі змальовує соціальні суперечності

та зміни в житті німецького села 1947–1949 рр., була високо оцінена Б. Брехтом і поставлена у його театрі "Берлінер ансамбль". Підтримуючи Ш. інсценізацією п'єси *"Кацграбен"*, Брехт намагався застосувати принципи своєї епічної драматургії до матеріалу нової, повоєнної німецької дійсності. Ш. використав принципи епічної драматургії Брехта у своїй наступній п'єсі *"Наречена голландця"* ("Die Holländerbraut", 1960), у якій поставив за мету на прикладі історії кохання дівчини з бідної родини розкрити діалектичний взаємозв'язок приватного життя і політики, особистого і суспільного. Центральне місце в драмі займає образ доньки селянина-бідняка Ханни Тайнц до сина заможного селянина Генріха Ердмана, який двічі її зраджує: перший раз — коли відмовляється визнати за свою дитину, що її повинна була народити Ханна, а вдруге, вже у повоєнні роки — коли відкидає спроби Ханни допомогти йому стати на шлях морального відродження. У 1961 р. драма *"Наречена голландця"* була удостоєна премії Г. Е. Лессінга.

Поруч із драматургією Ш. продовжував писати й прозу. Упродовж 50–60-х рр. були опубліковані романи Ш. *"Тінко"* ("Tinko",1954), *"Оле Бінкоп"* (1963), *"Чудодій"* ("Der Wundertäter", 1957–1960), повість *"Поні Педро"* ("Pony Pedro", 1958).

Роман *"Тінко"* — це розповідь про ті соціальні зміни, які відбувалися в лужицькому селі у 1948–1949 рр. Головний конфлікт роману пов'язаний з образом старого селянина Краске, котрий повоєнні реформи на селі сприймає насамперед як засіб і можливість особистого збагачення. Отримавши від держави земельний наділ, він нещадно експлуатує усю свою родину, фактично перетворюючи її на рабів цього шматка землі. Егоїстичні інстинкти власника відштовхують від нього його сина й онука. Саме від особи останнього, маленького хлопчика Мартіна на прізвисько Тінко, і ведеться розповідь у творі, що зумовлює особливий, дещо наївний і "дидактичний" оціночний ракурс зору на зображені події. Роман *"Оле Бінкоп"* тематично продовжує попередній твір і змальовує драматичні, а почасти і трагічні, процеси колективізації у німецькому селі кінця 40–50-х рр. Повість *"Поні Педро"* — це своєрідна, написана у жартівливій формі, біографія шотландського поні.

Центральним твором Ш. вважається 3-томний роман *"Чудодій"*. У романі у хронологічній послідовності викладена непроста історія життя, історія становлення характеру й ідейно-політичного світогляду головного героя Станіслауса Бюднера, образ якого має виразне автобіографічне звучання. У першому томі, події якого розгортаються у період з 1909 до 1943 р., автор знайомить читача з головним героєм, сином безземельного селянина Станіслаусом Бюднером, якого земляки за його дивовижний дар спостережливості назвали чудодієм. Біографія Станіслауса є типовою для пересічного німця тих років. У пошуках сенсу життя він змінює багато професій, бере участь у війні, але соціальні та політичні гасла профашистської Німеччини призводять його до розчарування у цінностях, які йому намагалася нав'язати держава. Тому у 1943 р. він дезертирує з фашистської армії і до кінця війни переховується в одному із грецьких монастирів. У другому томі роману життя героя простежується з 1946 до 1949 р., коли Станіслаус намагається знайти своє місце у вирі тих соціальних, економічних та політичних змін, які переживала Німеччина у перші повоєнні роки. Поступово герой схиляється до цінностей соціалістичної ідеології, зближується з робітничим класом, паралельно випробовує свої сили в літературі. У третьому томі, події якого охоплюють першу половину 50-х рр., Станіслаус змальований як зрілий письменник, збагачений непростим досвідом життя і визнаний у себе на батьківщині.

До великого епічного жанру Ш. звертався і в подальші роки своєї творчої біографії, створивши ще кілька романів: *"Крамниця"* ("Der Laden", 1983), *"Зелений червень"* ("Gruner Juni", 1985) та ін. Водночас, починаючи з другої половини 60-х рр., Ш. активно виступав й у жанрі "малої" прози: збірка ліричних мініатюр та притч *"Шульценгофський календар усякої всячини"* ("Schulzenhofer Kramkalender",1966), збірки новел та оповідань *"Вівторок у вересні"* ("Ein Dienstag im September",1969), *"Без чверті сто маленьких історій"* ("3/4 hundert Kleingeschichten", 1971), *"Блакитний соловейко, або Так це починається"* ("Die Blaue Nachtigall, oder Der Anfang von etwas", 1972), *"Моя приятелька Тіна Бабе"* ("Meine Freundin Tina Babe", 1977) та ін.

Творчість Ш. неодноразово була відзначена літературними преміями НДР.

Українською мовою твори Ш. перекладали О. Логвиненко, О. Словенко та Ю. Михайлюк.

Тв.: Укр. пер. — Чудодій. — К., 1976; Оле Бінкоп. — К., 1989. *Рос. пер.* — Тинко. — Москва, 1956; Пони Педро. — Москва, 1960; Чудодей. — Москва, 1960; Оле Бинкоп. — Москва, 1966; Избранное. — Москва, 1971; Романы в стенографии. — Москва, 1978; Погонщик волов. — Москва, 1981; Избранное. — Москва, 1984.

Літ.: Боярський О. Садівник сонячних плодів // Всесвіт. — 1982. — № 8; Копелев Л.Э. Сердце всегда слева. — Москва, 1960; Копелев Л.Э. К новой поэзии по старым путям // Ин. л.-ра. — 1967. — № 7; Писатели ГДР. — Москва, 1981.

В. Назарець



ШУЛЬЦ, Бруно (Schulz, Bruno — 12.07.1892, Дрогобич — 19.11.1942, там само) — польський письменник.

Творчість Ш., видатного польського письменника, художника і мислителя, лише зараз починає усвідомлюватися у масштабі, який відповідає його внеску у польську та світову культури XX ст. Майже у відриві від культурного середовища та впливів, в основному самостійно, він прийшов до тих ідей, які щойно зароджувалися у різних кінцях культурної Європи. Його доля є дивовижним прикладом духовного подвижництва, а масштаб творчості робить справжнім представником світової загальнолюдської культури.

Бруно Ш., наймолодший син у сім'ї власника мануфактурної крамниці Якова Шульца та його дружини Генрієтти, народився у Дрогобичі, що був у той час глухою окраїною Австро-Угорщини. Реалії Дрогобича, його звивисті вулички, крамнички, гімназія, театр стануть для Ш. таким самим постійним джерелом художнього натхнення, як Вітебськ для М. Шагала чи Дублін для Дж. Джойса. У міфологічному образі Міста, наскрізного у його прозі, втілені конкретні прикмети Дрогобича, аж до картографічних подробиць, і водночас Місто — символічний простір, що має універсальні риси створеного Ш. всесвіту. Дитинство письменника мало вирішальне значення для всього його подальшого життя. Воно стало однією із тем творчості і специфічним художнім ракурсом, що дозволив звернутися до першооснов життя. Будучи вже дорослим, в одному із листів він сам констатував: "Якби пощастило повернути розвиток назад, якоюсь кружною дорогою ще раз пробратися у дитинство, знову пережити його повноту і безмежність, — це стало би віднайденням "геніальної епохи", "месіанського часу", який обіцяють і яким клянуться всі міфології світу".

У найближчому оточенні Ш. розмовляли сумішшю мов — німецькою, польською, російською і, ймовірно, ідиш. У домі домінували польська та німецька, отож і не дивно, що у роки зрілості йому були однаково близькі польська та німецька художні традиції. У роки навчання у Дрогобицькій гімназії ім. Франца Йосифа відбулася важлива подія — він подолав "недорікуватість" навколишнього середовища і віднайшов свою мову. Гімназію Ш. закінчив з особливими успіхами у малюванні та польській мові, яка відтоді стала його рідною. Отримавши рекомендацію для вступу в університет, він, попри те, за наполяганням батьків розпочав навчання на архітектурному відділі Львівського політехнічного інституту, яке перервала Перша світова війна.

У 1917 р., коли сім'я тимчасово замешкувала у Відні, Ш. декілька місяців відвідував заняття у Віденській академії красних мистецтв. Малювання стало основним фахом Ш., у 1924 р. він влаштувався вчителем малювання у Дрогобицьку гімназію ім. В. Ягелли (Дрогобич на той час увійшов у склад Польщі). На початку 20-х рр. Ш. працював над циклом малюнків "Книга ідолопоклонництва", брав участь у кількох колективних експозиціях у Варшаві та Львові, пізніше влаштував персональну виставку у Трускавці. У середині 20-х рр. у Закопане Ш. зійшовся з письменником-початківцем В. Ріффом, а трохи згодом — з юним прозаїком Д. Фоґелем. Листи до них, написані у формі розлогих прозаїчних фрагментів, він у майбутньому переробить і зробить основою своєї першої книжки *"Цинамонові крамниці"* ("Sklepy cynamonowe"). У 1933 р. під час чергового приїзду у Варшаву Ш. випадково познайомився з уже знаменитою письменницею З. Налковською, котра допомогла йому видати книгу. Дебют Ш. став майже літературною сенсацією. "Ліві" критики дорікали йому за "деструктивну тенденцію", "правих" "травмувало" його єврейство, але більшість розуміла, що у польській літературі з'явився своєрідний і талановитий письменник.

У ті роки Ш. познайомився з провідними представниками молодшого літературного покоління — В. Гомбровичем, Ю. Тувімом, Т. Брезою. Його оповідання почали з'являтися у столичних журналах. У 1935 р. один із них ("Студіо") організував дискусію про художню манеру Ш. у формі відкритих листів до нього В. Гомбровича та С.І. Віткевича. Ш. скористався можливістю особисто сформулювати основи поетики *"Цинамонових крамниць"*: "Я вважаю "Крамниці" автобіографічною повістю. Не лише тому, що вона написана від першої особи і що в ній можна виявити події та переживання дитинства автора. "Криниці" — автобіографія, чи, точніше, духовний родовід... оскільки в ньому показане духовне походження аж до тих глибин, де воно йде у міфологію, губиться у міфологічній маячні". Через рік у програмному есе *"Міфологізація реальності"* Ш. розвине ідеї поетики міфологізування і зробить її основою своєї теорії літературної творчості. Слово у Ш. — носій первинного міфу, у зв'язку з чим завдання поезії він вбачає у розкритті основ буття, що містяться у слові, у поверненні до джерел слова і життя.

Після виходу *"Цинамонових крамниць"* Ш. пережив найдіяльніші роки свого життя: працював над другою книгою — *"Санаторій під клепсидрою"* ("Sanatorium pod klepsydrą"), спільно зі своєю нареченою Юзефиною Шелінською, ймовірно, прагнучи заохотити її до літературної

праці; перекладав "Процес" Ф. Кафки, з котрим його пізніше порівнюватимуть. Утім, історія стосунків із Юзефиною Шелінською, багаторічні заручини і, врешті, розрив, дивовижно схожі на роман Кафки із Ф. Бауер. У 1937 р. вийшов *"Санаторій..."*, і ця подія завершила короткий період творчих успіхів і надій. Ш. намагався видати *"Цинамонові крамниці"* в Італії та Франції, організувати персональну художню виставку у Парижі, проте спроби виявилися невдалими.

На початку 1939 р. у письменника розвинулася депресія, а 1 вересня Німеччина напала на Польщу, і період відносно спокійного життя закінчився: Дрогобич двічі переходив із рук до рук — спочатку його окупувала німецька армія, потім "визволила" радянська. У короткий період радянської влади Ш. устиг відчути її похмурий абсурд: його змусили намалювати портрет Й. Сталіна і велике полотно "Звільнення народу Західної України", а потім арештували і допитували в НКВС за використання у картині блакитного та жовтого кольорів, що, мовляв, було проявом українського націоналізму. У липні 1941 р. Дрогобич захопили німці, й останні півтора роки свого життя Ш., виснажений фізично і психічно, провів у гетто. 19 листопада 1942 р. він загинув на вулиці, застрілений офіцером СС.

Художня спадщина Ш. невелика: окрім двох згаданих романів — *"Цинамонові крамниці"* та *"Санаторій під клепсидрою"*, декілька статей, рецензій і незакінчених начерків; рукопис останнього роману *"Месія"* зник або лежить в архівах КДБ; картини олією знищено, крім однієї — "Зустріч", яка зберігається у Музеї літератури у Варшаві разом із частиною вцілілих малюнків.

"Цинамонові крамниці" і *"Санаторій під клепсидрою"* складаються із розділів-оповідань і є, по суті, єдиною оповіддю зі спільним сюжетом і системою персонажів. Це історія сім'ї крамаря Якова, вигадника і дивака, яку розповідає його син, історія хвороби та смерті батька і дорослішання сина. Дія відбувається у маленькому галицькому містечку, але романи Ш. аж ніяк не є оповіддю про конкретний час і місце. Вони прочитуються як розгорнута метафора, якийсь есхатологічний апокриф про долю людства. Вихідним метатекстом для Ш. є Біблія, і водночас в оповіді прослідковуються закономірності побудови архаїчних міфів.

Дія *"Цинамонових крамниць"*, за властивим архаїчним міфам типом циклічного часу, розпочинається розділом *"Серпень"* і закінчується тринадцятим "несправжнім" місяцем, що трапився у "той особливий рік-виродок". Оповідь могла би розпочинатися з будь-якого сюжетного епізоду, і останній рядок роману "Кіт умивався на осонні" виконує кільцеву роль кінця і початку. Незважаючи на аномалію тринадцятого місяця, світ *"Цинамонових крамниць"* відносно стійкий завдяки міфологічному підґрунтю, що гарантує захист від хаосу та руйнування випадковими силами. Натомість композиція *"Санаторію під клепсидрою"* набуває іншої, лінійної спрямованості. Відбувається нагромадження незакономірних, виняткових явищ; хвороба батька, деміурга міфологічного світу, робить його ще більш дивним і катастрофічним, у гармонію старозаповітної єдності вриваються ознаки відчуження, незахищеності, самотності, відбувається руйнування міфу і його трансформація у кафкіанський антиміф.

Час вироджується, вмирає головний герой і закінчується діалог між батьком і сином, на якому ґрунтувався створений письменником Універсум. Провідна тема обох романів — ініціація чи народження духовної людини — втілювалася через стосунки батька і сина. Природа буття, за Ш., діалогічна, й осягнення сином батька він розумів як осягнення істини і світу. Історичних катаклізмів, супутніх "сімейним" подіям у романах, початку війни і занепаду імперії їхні герої майже не зауважують. "Війна з ким і за що?" — дивується Йосиф. Есхатологія у світі Ш. пов'язана не з крахом держав, а з кризою діалогу любові і відносин синівства із Богом. Релігійно-міфологічну цільність Ш. вважав єдиною противагою майбутньому трагічному існуванню роз'єднаних і знеособлених людей.

Творчість Ш. стала відомою у світі у 70-х рр. минулого сторіччя, коли почали з'являтися переклади окремих оповідань у США, Франції, Італії, Угорщині, Чехословаччині й інших країнах, а згодом рецензії і більш серйозні дослідження та монографії. Рік його сторіччя — 1992 — був оголошений ЮНЕСКО міжнародним "роком Бруно Шульца".

Тв.: *Укр. пер.* — Весна (фрагменти) // Сучасність. — 1985. — № 11; Птахи. Друга осінь. Санаторій "Під клепсидрою" // Сучасність. — 1992. — № 10.

Н. Каменєва

Ю

Ювенал Децім Юній
Юнус Емре
Юрсенар Марґеріт

ЮВЕНА́Л, Децім Юній (Iuvenalis, Decimus Iunis — бл. 50, Аквін — бл. 130) — римський поет.

Даних про життя Ю. до нас майже не дійшло. Він народився в містечку Аквіні (неподалік від Рима), де його родина мала клаптик землі з будинком. Очевидно, належав до стану вершників. Писати Ю. почав пізно, вже 40-річним. До того займався адвокатурою. Мав досить незалежний характер і тому свої твори не присвячував, як це було заведено, вельможам.

Творча спадщина Ю. складається з п'яти книг, в які ввійшли 16 сатир, написаних гекзаметром. Вони містять надзвичайно різку критику різних сторін римського життя. Поет уважав, що сама жахлива атмосфера римської дійсності спонукає до створення викривальних віршів ("обдарування відсутнє, то вірш народиться від гніву"). Тож він поставив перед собою мету нещадно викривати вади суспільства. Але оскільки у ті часи кожен критичний виступ міг обернутися трагедією для автора, він вирішив повернути жало сатири на минулі часи, але так, щоби читачеві було зрозуміло: насправді поет має на увазі сучасність. Тому Ю. мало схожий на свого мирного попередника Горація, котрий "викривав, сміючися". Його надзвичайно гостра, уїдлива і правдива критика торкалася найактуальніших питань того часу.

У творчості Ю. розрізняють два періоди. У перший, що тривав до 120-х рр., поет написав три книги (9 сатир). Сатири другого (до кінця життя) періоду позбавлені колишнього викривального запалу та будь-якого сатиричного забарвлення.

Сатири першого періоду розповідають про епоху від часів Тіберія до правління тиранічного Доміціана, коли переслідування набрали особливого розмаху.

Обґрунтувавши мету сатир — викривати загальну порочність і аморальність римського суспільства, Ю. починає із сатиричного відтворення взаємин між патронами і клієнтами (1-а сатира), знайомих уже з епіграм Марціала. Протиприродні схильності чоловіків, які намагаються бути взірцем моральності для інших, — тема 2-ї сатири. У 3-ій сатирі автор розповідає про від'їзд свого друга Умбриція з Рима в інше місце для постійного проживання — явище, характерне для того часу. Ю. доводить, що Рим уже переповнений приїжджими, серед яких багато злочинців, розбійників і звичайних пройдисвітів, котрі витискують із міста корінних мешканців; у Римі не лишилося нічого святого, все йде на продаж:

...Нехай там лишаться Арторій,
Ка́тул і всі ті людці,
що й чорне на біле обернуть,
Всі ті, кому до душі
відкупляти річки та будинки,
Упоряджати клоаки,
на огнища трупи носити...
...Тут же, у Римі,
Всяк намагається понад достатки свої
чепуритись,
А недостачу з чужої не раз надолужує скрині.
Хиба властива усім.
Всі ми тут живемо в честолюбній
Бідності та грошохватстві.
Усе тут купується в Римі,
Все продається...
(Тут і далі пер. М. Зерова)

У 4-ій сатирі Ю. висміює злодійкуватих, брехливих і нікчемних вельмож, яких Доміціан зібрав із "важливого" питання — що робити зі спійманою рибою і де знайти відповідних розмірів таріль? Уїдливий початок задає тон усій сатирі, самого імператора поет називає "лисим Нероном" і деспотом:

Ще за тих днів,
як останній із Флавіїв мучив нещадно
Світ напівмертвий,
і Рим угинався під лисим Нероном, —
Перед Венериним храмом,
у давній Анконі дорійській,
Камбала десь величезна
в рибальські потрапила сіті.

Поет дає нищівну характеристику кожному з учасників наради і самому правителю, а закінчує сатиру згадкою про його насильницьку смерть:

Краще, проте, марнував би він час
на подібні забави,
Аніж творив ті розправи шалені,
що в Римі забрали
Стільки найкращих людей,
забрали без кари, без помсти...
Згинув він тільки тоді,
як баришникам став небезпечний;
Крамарі вбили його,
а не Ламіїв кров благородна.

Не менш уїдливо характеризує Ю. патронів, котрі принижують залежних од них клієнтів (5), а також римських матрон, часом з вищої знаті, розпусних і аморальних, одруження з якими неможливе через їхні численні пороки, що їх поет старанно перелічує (6). Автора обурює злиденне становище поетів, акторів, риторів, він покладає надії на Траяна, котрий, можливо, поліпшить їхнє життя (7). Наступні сатири містять роздуми Ю. про шляхетність, якої людина досягає завдяки своїм особистим якостям ("знайдеш шляхетність лиш в доблесті духа свого", 8), а також про специфічну своєю римською темою

історію, головними персонажами якої стають чоловік, дружина та її коханець (9).

Сатири другого періоду, як уже зазначалося, не вирізняються гостротою і є досить спокійними роздумами про мінливість людського життя, про минущість вроди, слави, багатства тощо, про переваги простого здорового їства, про моральні муки крутія, після того як він когось обдурив, порушення правил моралі єгипетськими племенами, про неправомірність застосування військового суду щодо цивільних осіб тощо. Зниження критичних тенденцій можна пояснити приходом до влади відносно ліберального Траяна, за якого життя римлян стало значно спокійнішим і безпечним.

Ю. уникає міфологічних тем, усі його сатири спираються на злободенні сюжети і факти римської повсякденності. Щоб надати їм більшої переконливості, автор часто вдається до прийомів ораторського мистецтва. Тому в його сатирах велику роль відіграють не лише описувані події, а й емоції самого автора, котрого обурює все аморальне, несправедливе та жорстоке. Навколишнє соціальне зло викликає болісну реакцію поета, і під її впливом він починає перебільшувати, гіперболізувати окремі недоліки та цілі явища, добирає факти, що складають невтішну картину сучасного йому життя. Інколи перебільшення стають явними, і тоді Ю. знижує сатиричний запал якимось іронічним закінченням.

Композиція сатир оригінальна. Ю. часто обриває тему, переходить до іншої, потім знову повертається до попередньої. Завдяки засобам риторики він створює яскраві образи, нагромаджує гіперболи, ставить запитання, на які сам і відповідає. Якщо ж сатирик наводить добре відомі міфологічні сюжети трагедій, то вдається до них лише з метою дискредитації, щоби показати їхню жорстокість та аморальність.

У більшості випадків злободенна критика Ю. не була голослівною, до того ж вона відображала погляди та інтереси середніх верств населення, невдоволеного правлінням багатьох імператорів. Проте наскільки він був популярним серед сучасників і в пізніші часи, невідомо. У нові часи творчості Ю. давали суперечливі оцінки, зміст її іноді майже спотворювався. В епоху буржуазних революцій Ю. вважали палким викривачем тиранії імператорів і послідовним захисником республіканських ідеалів. У другій половині XIX ст. йому вже відмовляють у цих рисах, взагалі розцінюючи його як легковажного критика-демагога, виступи котрого ніколи не мали під собою реального ґрунту. Очевидно, це неприпустимі крайнощі. Ю. не можна оцінювати однозначно. Твори його становлять складне суспільне і літературне явище, мають свої сильні та слабкі сторони, й оцінювати їх потрібно відповідно до історичного та літературного контекстів.

Тв.: Укр. пер. — Ант. л.-ра. Хрестоматія. — К., 1968; [Сатири] // Зеров М. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 1. *Рос. пер.* — Сатиры // Римская сатира. — Москва, 1989; Сатиры. — С.-Петербург, 1994.

Літ.: История римской л.-ры. — Москва, 1962. — Т. 2; Анпеткова-Шарова Г., Чекалова Е. Ант. л.-ра. — Ленинград, 1980; Дуров В.С. Жанр сатиры в римской л.-ре. — Ленинград, 1987; Пащенко В., Пащенко Н. Ант. л.-ра. — К., 2001; Highet G. Juvenal the Satirist: A Study. — Oxford, 1954.

В. Пащенко, Н. Пащенко



ЮНУ́С ЕМРЕ́ (Yunus Emre — 1250, Сарикьой, Туреччина — 1320) — турецький поет.

Ю. Е. — одна із найяскравіших постатей в історії турецької літератури. Про життя Ю. Е. відомо небагато. Його поетичний спадок дійшов лише у пізніх записах, що датуються приблизно XV–XVI ст. Ці записи потім стали основою для створення дивану поета. Достовірність віршів, що увійшли до цього дивану, можна заперечувати: спроби усного передавання неминуче мали би спричинити відхилення від первинного тексту; можливо також, що разом з віршами Ю. Е. тут вміщено й поезії інших авторів.

Постать Ю. Е. оповита легендами. Він був мандрівним співцем, дервішем. Народився Ю. Е. у селищі Сарикьой біля Ескішехіра, був мюридом у відомого суфійського шейха, усе своє життя провів у мандрах. "Я обійшов Рум (Малу Азію) і Сирію, а також усі верхні країни (Іран і Азербайджан)", — розповідає Ю. Е. в одній зі своїх пісень. Домінуючі теми його творів — мандри, чужина, туга за батьківщиною. Він казав про себе, що ніколи не брав до рук пера і не читав жодної книги, окрім книги свого серця. Однак ці слова потрібно трактувати як поетичне інакомовлення: лише "книга серця", у якому палає божественна іскра, є істинним джерелом пізнання. Називаючи себе неосвіченим, Ю. Е. тим самим зближував себе з простим народом:

Де шукати тебе, о серце, де ти?
Клянуся Богом, що ти там, де бідування і руїна.

Вірші поета свідчать про те, що Ю. Е. був високоосвіченою людиною свого часу, вивчав філософію, арабську і перську літератури, особисто знав багатьох видатних суфійських проповідників і поетів.

В одній із легенд, пов'язаній з ім'ям Ю. Е., розповідається, що збірка поета, в якій було 3000 віршів, потрапила до рук Молли Касима. Він,

сидячи на березі річки, почав читати її і побачив, що ці поезії "неналежного змісту". Тоді Молла Касим кинув тисячу віршів у вогонь, а другу тисячу — у воду. Однак у першій поезії з третьої тисячі він побачив такі рядки:

Ти не перекручуй цих слів дервіша Юнуса,
Прийде Молла Касим
і буде тебе випробовувати.

Вражений цим передбаченням поета, Молла Касим повірив у їхню праведність. Проте у його руках залишилась лише тисяча віршів... Але виявилося, що не пропали й інші поезії Ю. Е. — ті, що були спалені, почали співати птахи, а ті, які кинули у воду, — заспівали риби. Остання тисяча залишилася у людей, і протягом століть передається з уст в уста. Ця поетична легенда засвідчує народну любов до поета і його безсмертних творів.

За своїми релігійно-філософськими поглядами Ю. Е. — містичний пантеїст; він вважав, що довкола у світі розлите божественне начало. Поет вбачає його у сонячному промінні, місячній доріжці, зорях і вітрові, ароматі квітів. Прославляючи Бога, розчиненого в природі, поет оспівує саму природу, прагнучи об'єднатися з нею. Образи поета традиційні, він широко використовує народну поетичну символіку.

Відчуваючи Божу присутність у довкіллі, Ю. Е. заперечує офіційні релігійні уявлення про рай:

Ось кажуть: рай, рай —
Кілька палаців, кілька гурій —
Віддай його тим, хто туди прагне,
А мені потрібен лише ти, мій Бог.

Ю. Е. переконаний, що рай перебуває в серці кожного, хто "прийшов до єднання з Богом". На людину він дивиться як на вищий прояв божественної премудрості, і тому шлях до Бога, на думку поета, — в любові до людей. "За кожною істотою, яка живе у цьому світі, страждає, палаючи, моє серце". Хворобливо чутливий до людського горя, він називає себе "найнещаснішим страдником на світі", "вмістилищем скорботи".

Поезія Ю. Е. переповнена величезною душевною силою і щирістю. Голос поета виривається із глибини його безмежного серця, яке то "шалено полум'яніє", то "вирує, як водоспад". З його очей "бурхливим потоком криваві сльози течуть", серце поета — "суцільна відкрита рана", бо "кайдани любові на мою шию наложив Бог, і віднині мій шлях — палати у вогні, віднині покликання моє — потонути в сльозах".

Ю. Е. сміливо торкається у своїх творах і соціальних тем. Він засуджує пануючу в країні бідність і руїну, жорстокість винуватців народного лиха — "неблагородних беїв, чия їжа відібрана у бідняків і чиє питво — кров". Автор шукає у "книзі свого серця" відповідь на питання, чому в світі володарюють зло і насилля. З цих позицій вирішує Ю. Е. і тему смерті — одну з домінуючих у суфійській літературі.

Суфії пов'язували тему смерті з ідеєю рівності усіх людей (перед смертю всі рівні). "Поглянь сюди — де беї тут лежать, а де раби". Продовжуючи цю традицію, поет, одначе йде далі від своїх сучасників. Якщо суфії вважали смерть виявом божественної волі та доказом ілюзорності цього світу, тим самим прославляючи її, то Ю. Е. кидає звинувачення смерті: "Смерть — це убивця, що косить людські життя і не шкодує ні малу дитину, ні красеня-юнака". Автор сумує за тим, що смерть перетворює на порох "витончені тіла", "сонячноликих" і "солодкомовних", приносить "безліч горя тим, хто втрачає своїх близьких — одним згинає стан від страждання, других — позбавляє притулку смерть".

Чудовий талант поета-гуманіста найширше розкрився у ліриці. Водночас із газеллю він використовує народні пісенні форми, силабічний вірш.

Дидактика Ю. Е. представлена його *"Повчальним посланням"* ("рісалет ан-нюсхія", 1307). Воно складається з невеликого вступу у віршах і прозі, де висвітлено основні філософські і морально-етичні погляди автора, і шести поетичних розділів — дестанів, покликаних слугувати своєрідною ілюстрацією його поглядів. *"Повчальне послання"* — це, по суті, твір, який увібрав усю сукупність світоглядних позицій автора.

Містичний погляд на світ як на еманацію божества не виключав раціоналістичних елементів філософської концепції Ю. Е. Висвітлюючи питання створення світу, він виходив з античного вчення про чотири елементи — першооснови матеріального світу і головних людських рис. Єдність взаємодіючих протилежностей, властиве явищам світу, розглядалась як властивість самої божественної істини, суперечливої за своєю суттю. Звідси витікало і пояснення суперечностей, закладених в людині і, з іншого боку, стверджувалась потенційна можливість її внутрішньої самодосконалості.

Кожний дестан *"Повчального послання"* — невелика алегорична поема, у якій зображена боротьба персоніфікованих пороку і чеснóти. Ця боротьба ведеться між Жадібністю і Помірністю, Гординею і Скромністю, Жадібністю і Щедрістю, Брехнею і Правдивістю. Арена їхньої боротьби — внутрішній світ людини (мікрокосм), порівняний тут з великим містом, у якому керує падишах Розум.

У поемі багато колоритних замальовок. Ось близька до епізодів героїчного епосу сцена поєдинку Помірності та Жадібності: Помірність на коні, в бойових обладунках виїздить на

міський майдан і лише одним своїм виглядом примушує супротивника утікати (дестан перший). Або — заколот розбійника Гордині, який захопив гірський перевал і перегородив шлях до міста, а потім, після вчиненого розбою, ганебно утік від Скромності (дестан другий) і т.д. Усі дестани є самостійними і сюжетно-композиційно завершеними. Кожен з них — це проповідь-бесіда. Алегорична оповідь побудована скрізь за певною схемою: страждаючий полонений Порону звертається до Розуму, і той посилає для його звільнення Чесноти. Гімн Чесноті, яка неодмінно торжествує, надає поемі високого гуманістичного пафосу.

Ю. Е. увійшов в турецьку літературу як основоположник поезії народних співців-ашиків. Теми й образи його віршів стали традиційними для творчості ашиків. Ліричний герой ашицької поезії — це мандрівний співак, який сумує у розлуці з коханою. Натхненна, сповнена глибокої щирості поезія Ю. Е., що відобразила велич народної душі і глибину народних страждань, досі передається в Туреччині з уст в уста.

Тв.: Рос. пер. — Во мне начало и конец: Стихи. — Таллин, 1986; Божественная правда: Стихи. — Ташкент, 1991.

Літ.: Гарбузова В.С. Поэты средневековой Турции. — Ленинград, 1963; Куделин В.Б. Поэзия Юнуса Эмре. — Москва, 1980.

І. Бороліна



ЮРСЕНА́Р, Маргеріт (Yourcenar, Marquerite; автонім: Крайянкур, Маргеріт — 8.06.1903, Брюссель — 17.12.1987, Маунт-Дезерт, США) — французька письменниця.

Батько майбутньої письменниці був французом, мати — бельгійкою. Уже змалку Ю. часто переїжджала з місця на місце: влітку жила у Бельгії, у Вестенді, де на березі моря у батька була власна вілла, взимку — у Парижі. У 1914 р. Ю. разом із батьком відвідала Англію, а після повернення у 1915 р. у Париж, вражена світом античного мистецтва, з яким познайомилася в англійських музеях, почала посилено вивчати давньогрецьку та італійську мови. Крім античної, захопилася англійською і російською класикою, особливу перевагу віддавала творам В. Шекспіра, Ф. Достоєвського і Л. Толстого. Пробувала й власні сили у літературі, написавши віршовану драму *“Ікар”*, ще незрілу, яка, все ж, пізніше була надрукована під назвою *“Сад химер”*.

Починаючи із 20-х рр., Ю. майже постійно подорожувала. У 1922 р. вона здійснює свою першу мандрівку по Італії. У 30-х рр. мандрувала Грецією, Австрією, балканськими країнами. У 1937 р. вона познайомилася з американкою Грейс Фрік, котра відіграла надзвичайно важливу роль у приватному житті Ю. У 1937–1938 рр. вони разом здійснили подорож у США, а через рік Ю. знову повернулася туди, щоби оселитися на наступні дванадцять років. Деякий час працювала в американському коледжі, де викладала французьку й італійську мови, водночас працювала класною вихователькою, а наприкінці 40-х рр. разом із Грейс Фрік замешкала на невеличкому, напівбезлюдному острівці Маунт-Дезерт поблизу північно-східного узбережжя США, де вони спільно прожили майже три наступні десятиліття у невеличкому придбаному будиночку, який назвали “маленьким задоволенням”. У 1947 р. Ю. отримала американське підданство й обрала собі прізвище Юрсенар, яке вона спочатку використовувала як літературний псевдонім і яке є анаграмою, утвореною від перестановки літер прізвища її батька.

Постійно літературною працею Ю. почала займатися з початку 20-х рр. За два десятиліття до початку Другої світової війни вона встигла видати три романи *“Алексіс, або Трактат про даремне протистояння”* (“Alexis, ou le traité du vain combat”, 1929), *“Монета мрії”* (“Denier du rêve”, 1934), *“Останній постріл ката”* (“Le coup de grâce”, 1939). У цей самий період вона написала дві драми, які були опубліковані пізніше, *“Електра, або Обличчя без масок”* (“Electre ou la Chute des masques”, 1954) і *“Містерія Альцести”* (“Le mistère d’Alceste”, 1963), цикли оповідань *“Запряжена смерть”* (“La mort conduit l’attelage”, 1934) та *“Східні новели”* (“Nouvelles orientales”, 1938), а також збірку віршів у прозі *“Вогні”* (“Feux”, 1936), що була ліричним відгомоном пристрасного нещасливого кохання, яке письменниця пережила у роки юності. Довоєнні твори Ю. ще не цілком позбавлені запозичень та стилізацій. Дослідники відмічають особливо помітний вплив на ранні твори Ю. Ж. Жіроду. Тематичне коло ранньої прози письменниці надзвичайно широке, зазвичай зорієнтоване на сучасну злободенну проблематику, але водночас надзвичайно густо насичене античними ремінісценціями й алюзіями. На думку С. Завадовської, “в античності вона побачила “полудень людства”, епоху гармонії людини з навколишньою природою. Наступні епохи, і особливо сучасна, асоціюються для неї з царством темряви. Вона повсюди бачить ознаки анархії. В релігійному житті це передусім втрата почуття священного хвилювання. Уседозволеність, трансгресія основоположних законів природи та суспільства”.

Новий етап у творчості Ю. відкрив її роман *“Спогади Адріана”* (“Les Mémoires d’Hadrien”,

1951), який вона розпочала писати ще у 1929 р., а продовжила лише наприкінці 40-х рр. Твір стилізований під нотатки римського імператора Адріана, котрий правив у першій третині II ст. й увійшов в історію античності не лише як політичний та державний діяч, а й як один із найосвіченіших монархів Європи, поет і поціновувач поезії, філософ і вчений, містик і меценат, котрий одним із перших відкрив для Європи багатющий культурний спадок давньогрецької цивілізації. Постать імператора зацікавила письменницю також і тому, що Адріан був, так би мовити, людиною перехідної епохи, коли стара язичницька віра ще остаточно не втратила свого значення і впливу на свідомість сучасників, а нова християнська цивілізація ще тільки зароджувалася, і це спричинювало кризу віри та конфлікт світоглядів, які Адріан, як освічена і розумна людина, переживає особливо гостро. Він шанує язичницькі уявлення, але розуміє, що майбутнє не за ними. Водночас, за словами самої письменниці, її роман спрямований не тільки на відтворення історичного минулого, а й містить певні аналогії з політичною дійсністю післявоєнної Європи, зі сподіваннями письменниці на оптимістичні перспективи її подальшого розвитку. Епоха Адріана ознаменувала кінець агресивної завойовницької політики Риму і початок спроб налагодження мирного життя і добросусідських відносин з іншими державами. Співзвучні тенденції Ю. вбачає і в тих політичних реформах, що відбувалися в країнах Європи після закінчення Другої світової війни.

У 1968 р. вийшов друком ще один відомий роман Ю. *"Філософський камінь"* ("L'oeuvre au noir"), в якому письменниця звернулася до епохи релігійних війн у Європі. У центрі роману — лікар і алхімік Зенона, який вірить у безмежні можливості людського розуму і культивує це як найвищу людську якість, але щоразу, намагаючись використати свої знання на користь людям, отримує протилежний результат: його знання й уміння намагаються використати з аморальною метою люди, котрі прагнуть влади або збагачення. Пошуки таємниці філософського каменя перетворюються у романі на символ допитливого, сповненого творчих потенцій людського розуму, що прагне до самопізнання, намагається вирватися за межі рутинних уявлень і забобонів. Якщо у довоєнний період письменниця була відома в основному лише у французьких письменницьких колах, то романи *"Спогади Адріана"* і *"Філософський камінь"* принесли Ю. справжню літературну славу. У 1968 р. за *"Філософський камінь"* вона отримала престижну літературну премію "Феміна", у 1971 р. її обрали членом Бельгійської королівської академії, а 22 січня 1981 р. вона першою з жінок була прийнята у традиційно чоловічий склад Французької академії.

З кінця 70-х рр. розпочався новий, останній, етап життя та творчості письменниці. Після смерті у 1979 р. Ґ. Фрік вона продовжувала жити на острові. Водночас широке літературне визнання дало їй можливість повною мірою задовольнити свою давню пристрасть до мандрів світом. На межі 70—80-х рр. вона відвідала Італію, Єгипет, Японію; під час мандрівки у Кенію у 1984 р. потрапила в автомобільну аварію, а в 1985 р. в Індії змушена була перервати чергову подорож через серйозні ускладнення із серцевою діяльністю. Померла Ю. у віці 84 років в одній з американських клінік.

Серед останніх творів письменниці — збірка повістей *"Як вода, що тече"* (1982), а також незакінчена автобіографічна трилогія *"Лабіринт світу"* ("Le labyrinthe du monde"), куди увійшли книги *"Благословенні спогади"* (1974), *"Північні архіви"* (1977), *"Що? Вічність..."* (1988).

Тв.: Укр. пер. — Фуґтери з Кельну // Сучасність. — 1981. — № 1; [Новели] // Всесвіт. — 1984. — № 3; Дивитися на світ відкритими очима // Всесвіт. — 1984. — № 3; [Вірші] // Всесвіт. — 1990. — № 5. *Рос. пер.* — Избранное. — Москва, 1984; Воспоминания Адриана. — Москва, 1988; Последняя любовь принца Гэндзи // Ин. л.-ра. — 1991. — № 7; Северные архивы. — Москва, 1992; Блаженной памяти. — Москва, 1999; Философский камень. — Москва, 2000; Костры. — Москва, 2003; Избр. соч.: В 3 т. — С.-Петербург, 2003—2004.

Літ.: Андре Дельно. Философский камень // Совр. худ. л.-ра за рубежом. — 1988. — №5; Давыдова Ю. Послевоенные романы Маргерит Юрсенар // Юрсенар М. Избранное. — Москва, 1984; Ерофеев В. Костюмированный бал разума // Лит. обозрение. — 1986. — № 1; Завадовская С.Ю. Северные архивы // Юрсенар М. Северные архивы. — Москва, 1992; Калитовська М. Чорна магія: [Магічний талант Маргеріт Юрсенар] // Сучасність. — 1981. — № 1; Яхнина Ю. Маргерит Юрсенар. С открытыми глазами // Ин. л.-ра. — 2001. — № 8.

В. Назарець

Я

Якобсен Єнс Петер
Янґ Едвард



ЯКОБСЕН, Єнс Петер (Jacobsen, Jens Peter — 7.04. 1847, Тістед – 30.04.1885, там само) — данський письменник.

Видатний данський письменник Я. народився у купецькій сім'ї. У 1863 р. перебрався у Копенгаген, вивчав біологію, переклав данською мовою книгу Ч. Дарвіна "Походження видів", популяризував його вчення, одночасно займаючись літературною працею.

Австрійський поет Р. М. Рільке писав про нього: "Роздобудьте невелику збірочку Якобсена... Ви поринете у цілий світ: безмежність, і щастя, і незбагненна велич світу". Рільке був переконаний, що любов до книг Я. стане найміцнішим серед уподобань людського буття, адже це "великий, справді великий письменник". У чому ж його велич? Передусім у тому, що у 2-ій пол. XIX ст. він зумів створити психологічну прозу, де натуралістична увага до родових — біологічних — рис особистості поєднувалася з романтичним умінням бачити в людині приховану красу, зв'язок із природою. Аналіз соціальних законів буття, притаманний реалізмові, накладав на кожного героя Я. відбиток того середовища, з якого він походив. У творах Я. ми знаходимо напружені конфлікти сучасних ідей, витончений психологічний аналіз, який створюється за допомогою найрізноманітніших прийомів — авторської характеристики, внутрішнього монологу, живих сцен, у яких дія стає фактором характеризування.

У листах 1879–1880 рр. Я. виклав деякі головні естетичні принципи. Він стверджував, що "у книзі повинна відображатися боротьба людини або кількох людей за існування, трактована як боротьба проти існуючого стану речей за те, щоби людина залишалася сама собою". Наріжним каменем його естетики є особистість, її самоутвердження у ворожому світі. При цьому, вважав письменник, "необхідно зображати еволюцію героя, намагаючись виявити її не стільки змалюванням подієвого, зовнішнього аспекту його життя, але звертаючи головну увагу на внутрішній рух образу за межами зображення". Остання фраза має особливо важливе значення: твір повинен будуватися так, щоби пробуджувати думку й уяву читача, робити його співавтором письменника. Я. з цього приводу писав: "Завдання письменника — пробудити думку читачів, а не нав'язувати їм ідею особистості, незмінної на всіх етапах життєвого шляху". Ідея еволюції була для Я. однією із найголовніших, він навіть у новелах прагнув показати зміни особистості. Крім того, письменник уважав, що роман повинен неодмінно закінчуватися смертю героя, тому що ніколи не можна сказати про людину, яка залишилася живою, як вона зміниться у майбутньому, "розвиток не може раптом припинитися, він постійний, як і сама дійсність". Я. брав участь у русі молодих письменників (т. зв. "Рух прориву"), які намагалися під керівництвом Г. Брандеса (1842–1927), широко відомого критика та публіциста, прорватися крізь оболонку закостенілості та консерватизму, що гальмували прогрес у країні, і створити літературу, звернену до сучасності.

Як і романтики, Я. у своїх творах протиставляв місто й село. Уже в першій, вартій уваги, новелі *"Могенс"* ("Mogens", 1872) його герой стверджує, що міщани всі однакові, а їхні переконання схожі. Ця ідея знеособлення людини містом характерна для всієї його творчості. Але це не означає, що письменник ідеалізує життя людини, пов'язаної з природою. Про це свідчить хоча б новела *"Постріл в імлі"* ("Et Skud i Taagen", 1875), де людина, яка живе у селі, скоює злочин і не відчуває жодних докорів сумління.

Я. написав два романи: *"Фру Марія Ґруббе"* ("Fru Marie Grubbe", 1878) і *"Нільс Люне"* ("Niels Lyhne", 1880). Це романи-виховання, у яких подається еволюція характеру головного героя, вони й названі за іменами головних героїв. Є чимало спільного і в композиції творів: детально простежується (фактично та психологічно) лінія головного персонажа, натомість другорядні герої можуть зовсім зникати з розповіді, даючи письменникові можливість з їхньою допомогою розкрити важливий етап у формуванні центральної особистості. Виникає своєрідна низка новел, пов'язаних лінією життя центрального персонажа. У романі *"Фру Марія Ґруббе"* йдеться про реальні події середини XVII ст. Доля Марії Ґруббе вражала сучасників; про цю жінку було написано чимало творів: вона — дружина позашлюбного сина короля, брата нового монарха, — знехтувала ним заради простолюдина — поромника. Я. не погоджувався з трактуванням її образу в літературі й історії і вирішив реабілітувати нову героїню, пояснивши її психологію, розкривши внутрішню невдоволеність цієї непересічної жінки. Я. показує її життєвий шлях, але не прагне зобразити життя Марії як поступову моральну деградацію. Наріжним каменем її особистості автор вважає пристрасність, яка розриває всі соціальні зв'язки. У його романі оживає XVII ст. завдяки особливостям мови людей різних верств — від короля до хлопчика на побігеньках у поромника, завдяки відтворенню деталей побуту, яскравих барв природи. При цьому Я. не намагається нав'язувати читачеві власної думки, а пропонує йому самому домислити й осмислити те, що відбувається. Я. іде тим самим шляхом, яким ішли його вчителі —

французькі письменники другої половини XIX ст., зокрема Ґ. Флобер. Він створює об'єктивний роман, але данського типу — психологічний і поетичний водночас.

Час дії роману *"Нільс Люне"* — перша половина XIX ст., напередодні національної трагедії — поразки у війні з Пруссією, страшного та несподіваного для хвальковитих демагогів розгрому поблизу Дюббеля. Автор розпочинає свій роман з опису характерів батька та матері Нільса Люне. Особистість матері в дусі натуралізму пов'язується з родинним фізичним типом, але водночас вилучається із суворої фізіологічної детермінованості натуралістів — вона навіть зовні не така, як усі її близькі; іншим є і духовний світ молодої дівчини, котрий сформувався під впливом романтичної літератури. Вона мріє, вивищуючись над буденною дійсністю, у глибині душі їй здається, що й сама не гірша від тих прекрасних героїнь, які змальовані в її улюблених віршах. Її майбутній чоловік, на перший погляд, цілком відповідає її мріям: він багато подорожував, підтримує розмови про поезію. Але через деякий час після весілля всі ці романтичні теревені починають його дратувати, і вона розуміє, що помилилася. Тільки народження сина дещо зближує подружжя. Хлопчик виростає головно під впливом матері, яка розважає і захоплює сина неймовірними, дивовижними історіями. А батько постійно заклопотаний справами свого господарства. Невдовзі й сам хлопчик, полюбивши читання, починає вигадувати власні оповідки і розказувати їх найліпшому товаришеві — Фрітьйофу. З Фрітьйофом вони бавляться, вигадуючи найдивовижніші пригоди, мандруючи різними країнами, які розташовані серед навколишніх піль та лук, на березі моря або в старій повітці. Знайомство з Еріком, який трохи старший за Нільса і сам обдарований поетичною уявою, робить їхні ігри різноманітнішими — тепер хлопців захоплюють романтичні подвиги рицарів та вікінгів.

Я. обирає своєрідний шлях розкриття характеру головного героя — він зводить Нільса з різними людьми і таким чином увиразнює все нові і нові риси його особистості. З матір'ю — появу фантазії, з Фрітьйофом — здатність до самостійної творчості, з Еріком — удосконалення здібностей уяви, активність ігор. Наступні риси особистості героя будуть розкривати нові друзі та жінки, з якими його познайомить доля. У дванадцять років Нільсові судилося палко і свято закохатися у свою юну родичку, яку привезли до їхньої сільської садиби, щоби вона підлікувалася від туберкульозу. З раптовим, ще напівдитячим почуттям до прекрасної Еделе пов'язане перше усвідомлене сприйняття краси світу, поезії і трагізму людських пристрастей. Смерть Еделе стала межовим моментом у житті героя: він палко звертався до Бога, віряючи у його всемогутність, благаючи врятувати дівчину. Її смерть призвела до того, що Нільс перестав вірити в Бога. Але його конфлікт із Богом не був справжнім атеїзмом, хоча книгу Я. свого часу називали "Біблією атеїзму": Нільс перестав вірити у доброту і всемогутність Бога, як він сліпо вірив у це змалечку. До Бога він звернувся в останні дні свого життя. Але не з почуттям щирої віри, а як людина, котра розмірковує про сенс життя і шукає його справжню сутність. Юнацьке відречення головного героя від Бога має у романі психологічне обґрунтування: воно звільнило Нільса від ілюзій, але залишило його сам на сам із життям, оскільки у нього зник захисник і помічник, якого мають усі віруючі люди. Він уже більше не звертався до Бога з молитвами, з проханням про підтримку та захист. Нільс опинився наодинці зі світом і повинен в усьому розраховувати лише на самого себе.

Згодом, ставши студентом, Нільс Люне у Копенгагені знайомиться з фру Бойє, котра набагато старша від нього, але ще досить молода і вельми кокетлива. Нільсові зустрічі з нею розвивають його емоційний світ, він дорослішає під впливом взаємин із фру Бойє і водночас навчається розуміти, що людська поведінка не завжди визначається почуттями, а здебільшого розрахунком, навіть тоді, коли здається, що перед тобою щира людина. Нова зустріч із Еріком — тепер уже знаменитим художником, котрий повернувся із закордонних мандрів, розбудила у серці головного героя юнацькі мрії про творчість. Нільс присягається матері, що здійснить свої творчі плани, але все так і залишається у мріях. Зустріч із Феніморою — вродливою, розумною, незвичайною — народжує у його серці почуття кохання, яке доводиться приборкати, тому що дівчина обрала Еріка. Але через деякий час, коли з'ясувалося, що життя Феніморн й Еріка не склалося, знову спалахує кохання Нільса, і він, хоча й страждає від того, що обманює свого найкращого друга, все ж не може відмовитися від коханої жінки. Їхні стосунки розриваються. Нільсові здається, що він спустошений назавжди, але повернення на батьківщину, клопоти з облаштування власної садиби знову повертають його до життя. Нільс одружується, шлюб приносить йому щастя, але воно не надто довго триває: помирає його молода дружина, а невдовзі й маленький син. Сам Нільс вирушає на безглузду війну і помирає від ран. Так у романі Я. постає характер людини обдарованої, непересічної, котра постійно розвивається, шукає сенс життя і щастя, прагне до творчості, але не має достатньої волі для того, щоби примусити себе працювати і, врешті, знайти своє місце в житті. Нільсове господарювання у власній садибі свідчить про те, що замолоду

він неправильно зрозумів своє покликання, його доля була покалічена фантазеркою-матір'ю та й самою дійсністю Данії, яка неухильно під галас облудної пропаганди, під невгаваюче самовихваляння прямувала до катастрофи Дюббеля. Шлях Нільса Люне набуває узагальнюючого значення — це й шлях його країни загалом. Він — зайва людина у країні, яка не змогла пізнати свою справжню сутність.

Я. справив посутній вплив на розвиток психологізму й імпресіонізму у літературах Заходу.

Українською мовою твори Я. перекладали О. Маковей, О. Кобилянська, О. Сенюк.

Тв.: Укр. пер. — Пані Фенс // Літ.-наук. вісник. — 1898. — Кн. 1; Тут повинні би рожі стояти // Укр. хата. — 1911. — № 10–11; Пані Марія Груббе. Нільс Люне. — К., 1969. *Рос. пер.* — Фру Мария Груббе. — Ленинград–Москва, 1962; [Новели] // Датская новелла XIX–XX веков. — Ленинград, 1967; [Вірші] // Европ. поэзия XX в. — Москва, 1977; [Із листів (1879–1880)] // Писатели Скандинавии о л.-ре. — Москва, 1982; Нильс Люне // Фиорды. — Москва, 1988.

Літ.: Адмони В.Г. Роман Йенса Петера Якобсена "Нильс Люне" // Скандин. сб. — Таллин, 1969. — Вып. 14; Банг Г.Й. П. Якобсен // Писатели Скандинавии о л.-ре. — Москва, 1982; Неустроев В.П. Л.-ра Скандин. стран (1870–1970). — Москва, 1980; Цвейг С. "Нильс Люне" И.П. Якобсена // Цвейг С. Собр. соч.: В 7 т. — Москва, 1963. — Т. 7.

Г. Храповицька



ЯНҐ, Едвард (Young, Edward — червень, 1683, Апем, побл. Вінчестера — 5.04. 1765, Велвін, Хартфордшир) — англійський поет.

Народився у родині священика. Закінчив Вестмінстерський коледж, потім — Оксфордський університет. Відомості про життя Я. у цей період вельми обмежені та суперечливі. За свідченням деяких його сучасників, він уже в юності вирізнявся ревною релігійністю і меланхолійністю. Кажуть, що під час навчання у Вестмінстерському коледжі Я. начебто полюбляв прогулюватися місцевим цвинтарем, читаючи викарбувані на гробівцях епітафії, а в Оксфорді свої перші поетичні твори він навіть удень писав за щільно зашторенuми вікнами, при запалених свічках. Натомість, як згадував А. Поуп, з яким поет підтримував приязні стосунки, у Я. була "вельми відчайдушна молодість", і він не цурався легковажних розваг. Окрім Поупа, друзями Я. були Дж. Свіфт, Дж. Аддісон, Дж. Арбетнот і багато інших поетів та письменників.

Першим твором, який Я. вдалося опублікувати, стала *"Епістола до лорда Ланздауна"* ("An Epistle to Lord Lansdowne", 1713). Присвячуючи свій твір відомому політикові й авторові кількох п'єс лорду Ланздаунові, поет-початківець, вочевидь, сподівався отримати в його особі щедрого та впливового покровителя. Але надіям Я. не судилося збутися — після смерті королеви Анни політична ситуація в країні дуже змінилася, Ланздаун спочатку потрапив у неласку, а згодом навіть опинився у Тауері. Окрім панегіриків на честь політичних і літературних талантів гаданого патрона, *"Епістола до лорда Ланздауна"* містить огляд і оцінку сучасного стану драматургії, а також спробу визначити національну самобутність, національні риси англійського театру.

Майже одночасно з *"Епістолою"* побачила світ і поема Я. *"Останній день"* ("The Last Day", 1713), у якій поет звернувся до досить популярної на зламі XVII і XVIII ст. теми — Страшного суду. Художні особливості поеми визначаються, з одного боку, впливом прийомів релігійної медитації, впроваджених у практику християнської церкви засновником ордену єзуїтів І. Лойолою (1491(?) – 1556), а з іншого — інтересом до тих явищ природи, які через свою "неестетичність" протягом тривалого часу перебували поза сферою літературної творчості, і лише на початку XVIII ст. письменники зацікавилися ними. До таких явищ належали урагани, шторми, краєвиди дикої природи тощо. Сучасникам Я., на відміну від їхніх попередників, ці природні феномени видавалися особливо мальовничими і піднесеними. В *"Останньому дні"* автор приділяє значну увагу описові катаклізмів, якими супроводжується агонія світотвору. Я. використав досвід релігійної медитації для посилення емоційного впливу поеми на читачів. А емоційний відгук, згідно з традицією релігійної медитації, повинен був стати основою змін у духовному світі особистості. Наступного року поет опублікував ще одну релігійно-дидактичну поему *"Могутність віри, або Переможна любов"* ("The Force of Religion, or Vanquished Love").

У ранній творчості Я. звертався до найрізноманітніших жанрів: оди, сатири, трагедії. Дві трагедії Я. — *"Бузиріс"* ("Busiris", 1719) та *"Помста"* ("The Revenge", 1721) — навіть були поставлені на сценах лондонських театрів. Але ані матеріального добробуту, ані справжньої слави, про яку мріяв поет, твори цього періоду йому не принесли. Вочевидь, саме з цієї причини у 1727 р. Я. висвятився на священика. Пізніше він був обраний королівським капеланом і отримав парафію у Велвіні. Щоправда, й на цій ниві його здобутки не надто вражали. Літературна слава і всеєвропейське визнання прийшли до Я., коли він був уже у вельми зрілому віці — йому виповнилося 60 років. І цю славу поетові принесла поема *"Скарга, або Нічні роздуми про життя,*

смерть і безсмертя" ("The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality", 1742–1745).

Разом із поемою з'явилася і легенда, яка здобула серед читачів не меншу популярність, ніж самі *"Нічні роздуми"*. Подейкували, що поштовхом до створення твору слугувала майже одночасна смерть трьох близьких поетові людей — дружини, названої доньки та її чоловіка. Образ Я. також набув легендарних рис. В уяві читачів він поставав сивим старцем, який після пережитих страждань втратив будь-який інтерес до життя і тепер полюбляє місячними ночами блукати цвинтарем, роздумуючи про марноту людського існування і закликаючи смерть звільнити його від поневірянь земного буття. Саме так зазвичай зображали Я. і на ілюстраціях до його поеми. Знаменно, що поет певною мірою сам стимулював створення ореолу таємничості навколо своєї постаті й у передмові до *"Нічних роздумів"* писав: "Оскільки причиною для створення поеми слугували події реальні, а не вигадані, то авторський метод ґрунтується на принципі викладу всього, що спонтанно народжувалося у його свідомості з цього приводу".

Віра читачів у щирість Я. була настільки великою, що навіть відомий англійський критик XVIII ст. С. Джонсон не наважився зруйнувати поширену легенду. Статтю про Я. для "Життєписів англійських поетів" (1779–1781) він попросив написати іншого автора. Серед 52 біографій це єдина, яку написав не Джонсон. Лише згодом дослідники творчості Я. довели, що у змісті поеми чимало вигаданих фактів, які не відповідають реальній біографії поета. Але виникнення легенди у певному сенсі входило до творчих планів автора *"Нічних роздумів"*.

Дотримуючись логіки літературного процесу, Я. у своїй поемі здійснив спробу перейти від зображення "людини взагалі" до зображення "людини окремої", проте ні поетичне мислення, ні мова поезії на той час іще не були готові до відтворення делікатних і різноманітних душевних переживань окремої особистості — надто довго література орієнтувалася на зображення загального й універсального. Автор *"Нічних роздумів"* спробував подолати цю суперечність, ототожнивши себе з героєм поеми. Він розраховував на те, що такий прийом надасть більшої ліричності традиційній поетичній риториці, надихне її живим людським почуттям. Іншого ставлення до поеми Я. чекав і від читача: для нього стало важливим читацьке співчуття і співпереживання. Він свідомо змальовує свого героя у ситуаціях, які повинні допомогти привернути симпатію читача. Прикметною з цього погляду є розказана у *"Нічних роздумах"* історія названої доньки Я., зображеної в поемі під іменням Нарциси. Батько привозить хвору дівчину у французьке курортне містечко Монпельє. Тут вона помирає, але міські владці забороняють поховати її, протестантку, на католицькому цвинтарі. Нещасному батькові доводиться поховати Нарцису потай, серед ночі, без дотримання належних ритуалів. Не одне покоління читачів оплакувало гірку долю Нарциси і страждання її батька, допоки в середині XIX ст. не з'ясувалося, що названа донька Я. була похована на протестантському кладовищі у зовсім іншому місті, а сам поет на той час перебував у Англії.

Водночас, у поемі герой виступає не лише в ролі "мученика", а й у ролі "проповідника". Він намагається поділитися з іншими здобутою у стражданнях мудрістю. У своїй проповіді він спирається на традиційні постулати християнської моралі. Більша частина повчань адресована Лоренціо — молодикові, якого головний герой намагається навернути на шлях доброчесності. Образ Лоренціо вельми пасивний і невиразний. Він потрібен авторові як слухач, а не як співрозмовник. Проте й образ Лоренціо у поемі, зрештою, зазнає деякої еволюції: у перших розділах він постає легковажним юнаком, який жадає насолод, а в другій половині книги перетворюється на атеїста, якого автор намагається переконати в існуванні Бога, потойбічного життя й істинності християнського віровчення.

Інтерес Я. до світу людських переживань, новий характер взаємин з читачем — все це дозволяє дійти висновку про те, що в його творчості 40-х рр. відбувалося формування нового літературного напрямку — сентименталізму. Захоплення поета похмурими темами — смерть, марнотність земного життя, Страшний суд тощо — надало історикам літератури підстави розглядати Я. як главу школи "цвинтарної поезії" в англійському письменстві. А враховуючи ентузіазм, із яким Я. захищає свої ідеї, постійні звернення до читача із запитаннями, що мовби втягують його у суперечку, напруженість "білого вірша", яким написана поема, численні повтори, оригінальні порівняння та яскраві образи, що підтримують цю напруженість, — все це цілком пояснює той факт, що поема Я. *"Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть і безсмертя"* мала великий успіх як на батьківщині, так і на континенті і спричинилася до багатьох наслідувань.

Водночас не можна не згодитися із думкою Ю. Левіна про те, що "спрямованість проти просвітницького оптимізму, гедонізму та безвір'я, глибокий ліризм і пристрасний пафос поетичної проповіді, зверненої не стільки до роздуму, скільки до почуття, зробили поему одним із основних творів сентименталізму.

У 1759 р. Я. опублікував трактат *"Міркування про оригінальну творчість"* ("Conjectures on

Original Composition"), якому також судилося зіграти помітну роль у формуванні літературної теорії XVIII ст. Книга Я. стала першою серйозною спробою осмислення тих нових тенденцій в літературі, які згодом були визначені як преромантичні. Я. закликає сучасних йому авторів відмовитися від сліпого наслідування античних взірців, повірити у власні сили і навчитися цінувати оригінальність як одну з головних чеснот літературного твору. "Зазирни у безодню душі твоєї, осягни її межі, схильності і повну силу, якомога краще пізнай незнайомця, що ховається у тобі, і нехай геній твій (якщо ти його маєш) повстане, як сонце з хаосу". Автором, який не знітився від усвідомлення власної оригінальності, власного таланту і тому сягнув рівня античних майстрів, Я. вважав В. Шекспіра.

Тв.: Рос. пер. — Плач, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии: В 2 ч. — С.-Петербург, 1799.

Літ.: Forster H. Edward Young: The Poet of High Thoughts. — Harleston, 1986; Shelley H. C. The Life and Letters of Edward Young. — London, 1914.

В. Ганін

ДЕЯКІ ЛІТЕРАТУРНІ ПРЕМІЇ ТА ЇХНІ ЛАУРЕАТИ

НОБЕЛІВСЬКА ПРЕМІЯ
NOBEL PRIZE

Одна із найвідоміших міжнародних премій. Заснована у 1900 р. і названа на честь шведського інженера-хіміка, винахідника та промисловця Альфреда Нобеля, котрий утворив благодійний фонд для нагородження премією свого імені тих, "котрі упродовж минулого року зуміли найбільше прислужитися людству". Нобелівську премію присуджують у галузях фізики, хімії, фізіології та медицини, літератури, зміцнення миру між народами, економіки (з 1969 р.). Вона складається із золотої медалі із зображенням А. Нобеля та відповідним написом, диплома та чека на 10 млн. шведських крон (1,33 млн. $). Присудження Нобелівської премії з літератури, згідно із заповітом А. Нобеля, доручено Шведській академії у Стокгольмі. Нобелівські премії присуджують кандидатам незалежно від їхньої національності, статі і віровизнання за найновіші досягнення у згаданих галузях і за давніші роботи, якщо їхнє значення стало очевидним пізніше. Усі премії, крім премії миру, можуть присуджуватися тільки індивідуально і тільки один раз. Посмертно Нобелівська премія не присуджується. Урочисті церемонії вручення проводяться у Стокгольмі й Осло 10 грудня, у річницю смерті Нобеля — т. зв. День Нобеля (у Швеції — це офіційний день підняття державного прапора). За встановленою традицією шведський король вручає золоті медалі лауреатам у Стокгольмі, а норвезький король присутній на церемонії в Осло. За статутом лауреат повинен упродовж 6 місяців після отримання премії виступити з Нобелівською лекцією (популярна лекція за тематикою своєї роботи), зазвичай, у Стокгольмі чи Осло. Слід зауважити, що Нобелівська премія з літератури не завжди присуджують справді найкращому з точки зору літературної майстерності автору, то ж почасти рішення Нобелівського комітету дивують своєю "незвичністю".

1901	Рене Сюллі Прюдом René Sully Prudhomme 1839–1907 Франція	"за видатні літературні чесноти, а найбільше за високий ідеалізм, художню досконалість, а також за незвичне поєднання душевності і таланту, про що свідчать його книги"
1902	Теодор Моммзен Theodor Mommsen 1817–1903 Німеччина	як "одному із найвидатніших історичних письменників, перу якого належить така монументальна праця, як "Римська історія"
1903	Б'єрнстьєрне Бйорнсон Bjørnstjerne Bjørnson 1832–1910 Норвегія	"за високу та різнобічну поезію, а також за епічний і драматичний талант"
1904	Фредерік Містраль Frédéric Mistral 1830–1914 Франція	за "поетичні твори, що відображають дух народу Провансу"
	Хосе Ечегерай-і-Ейсагірре José Echegaray y Eizaguirre 1832–1916 Іспанія	"за заслуги у відродженні іспанського театру"
1905	Генрік Сенкевич Henryk Sienkiewicz 1846–1916 Польща	"за видатні заслуги у створенні епічних творів, що втілили дух польської нації"
1906	Джозуе Кардуччі Giosuè Carducci 1835–1907 Італія	"за глибокі знання, творчу енергію та ліричну силу його творів"
1907	Ред'ярд Кіплінг Rudyard Kipling 1865–1936 Англія	"за яскраву фантазію і видатний талант оповідача"

1908	Рудольф Ейкен Rudolf Eucken 1846–1926 Німеччина	"за серйозні пошуки істини, всепроникну силу думки, широкий світогляд, жвавість і переконливість, з якими він захищав і розвивав ідеалістичну філософію"
1909	Сельма Лагерлеф Selma Lagerlöf 1858–1940 Швеція	"за чистоту і простоту мови, красу стилю і багатство уяви у поєднанні з відданістю високим ідеалам і духовністю у її творах"
1910	Пауль Гайзе Paul Heyse 1830–1914 Німеччина	"за художність, ідеалізм, які він демонстрував упродовж усього свого тривалого і продуктивного творчого шляху як ліричний поет, драматург, романіст і автор відомих усьому світу новел"
1911	Моріс Метерлінк Maurice Maeterlinck 1862–1949 Бельгія	"за багатогранну літературну діяльність, а найбільше за драматичні твори, відмічені багатством уяви та поетичною фантазією"
1912	Герхарт Гауптман Gerhart Hauptmann 1862–1946 Німеччина	"перш за все на знак визнання плідної, різноманітної і видатної діяльності у галузі драматичного мистецтва"
1913	Рабіндранат Тагор Rabindranath Tagore 1861–1941 Індія	"за глибоко пережиті, оригінальні і чудові вірші, у яких із винятковою майстерністю відобразилося його поетичне мислення, що стало, за його власними словами, частиною літератури Заходу"
1914	Не присуджувалася	
1915	Ромен Роллан Romain Rolland 1866–1944 Франція	"за високий ідеалізм літературних творів, за співчуття і любов до істини, з якою він описує різноманітні людські типажі"
1916	Вернер фон Гайденстам Verner von Heidenstam 1859–1940 Швеція	"як найвидатнішому представникові нової епохи у світовій літературі"
1917	Карл Адольф Ґ'єллеруп Karl Adolph Gjellerup 1857–1919 Данія	"за різнобічну поетичну творчість і високі ідеали"
	Генрік Понтоппідан Henrik Pontoppidan 1857–1943 Данія	"за правдивий опис сучасного життя Данії"
1918	Не присуджувалася	
1919	Карл Шпіттелер Carl Spitteler 1845–1924 Швейцарія	"за неперевершений епос "Олімпійська весна"
1920	Кнут Гамсун Knut Hamsun 1859–1952 Норвегія	"за такий монументальний твір, як "Соки землі"
1921	Анатоль Франс Anatole France 1844–1924 Франція	"за блискучі літературні досягнення, відмічені вишуканістю стилю, глибоко вистражданим гуманізмом і справжнім гельським темпераментом"

1922	Хасінто Бенавенте Jacinto Benavente 1866–1954 Іспанія	"за продовження славетних традицій іспанської драми, відтворення багатства та повноти життя у поєднанні з правдивістю зображених характерів"
1923	Вільям Батлер Єйтс William Butler Yeats 1865–1939 Ірландія	"за натхненну поетичну творчість, що відтворює національний дух Ірландії"
1924	Владислав Реймонт Władysław Reymont 1867–1925 Польща	"за видатний національний епос — роман "Селяни"
1925	Джордж Бернард Шоу George Bernard Shaw 1856–1950 Ірландія	"за творчість, відмічену ідеалізмом і гуманізмом, за іскрометну сатиру, що часто поєднується з винятковою поетичною красою"
1926	Грація Деледда Grazia Deledda 1871–1936 Італія	"за яскравий опис життя і природи рідного острова та глибоке розкриття людських характерів"
1927	Анрі Бергсон Henri Bergson 1859–1941 Франція	"як знак визнання його яскравих і життєствердних ідей, утілених з винятковою майстерністю"
1928	Сігрід Унсет Sigrid Undset 1882–1949 Норвегія	"головно за переконливий опис скандинавського середньовіччя"
1929	Томас Манн Thomas Mann 1875–1955 Німеччина	"перш за все за великий роман "Будденброки", що став класикою сучасної літератури і популярність якого невпинно росте"
1930	Сінклер Льюїс Sinclair Lewis 1885–1951 США	"за виразне мистецтво оповіді у поєднанні з гумором і сатирою у змалюванні характерів"
1931	Ерік Аксель Карлфельдт Erik Axel Karlfeldt 1864–1931 Швеція	"за майстерно відшліфовану поетичну мову, у якій присутня якась особлива високоморальна значимість"
1932	Джон Голсуорсі John Galsworthy 1867–1933 Англія	"за високу оповідну майстерність, вершиною якої є "Сага про Форсайтів"
1933	Іван Бунін Иван Бунин 1870–1953 Росія	"за високу майстерність, виразний і точний опис реального життя і розвиток традицій класичної російської прози"
1934	Луїджі Піранделло Luigi Pirandello 1867–1936 Італія	"за творчу відвагу та винахідливість у відродженні драматургічного та сценічного мистецтва"
1935	Не присуджувалася	
1936	Юджин О'Ніл Eugene O'Neill 1888–1953 США	"за силу впливу, правдивість і глибину драматичних творів, які по-новому практикують жанр трагедії"

1937	Роже Мартен Дю Ґар Roger Martin du Gard 1881–1958 Франція	"за художню силу і правду у змалюванні людини, а також найсуттєвіших сторін сучасного життя"
1938	Перл С. Бак Pearl S. Buck 1892–1973 США	"за багатогранний епічний опис життя китайського народу"
1939	Франс Еміль Сілланп'я Frans Eemil Sillanpää 1888–1964 Фінляндія	"за глибоке проникнення у життя фінських селян і чудовий опис їхніх звичаїв і зв'язку з природою"
1940–1943	Не присуджувалася	
1944	Йоханнес Вільгельм Йенсен Johannes Vilhelm Jensen 1873–1950 Данія	"за багатство поетичної уяви у поєднанні з інтелектуальною допитливістю"
1945	Габріела Містраль Gabriela Mistral 1889–1957 Чилі	"за поезію справжнього почуття, що зробила її символом ідеалістичного поривання для всієї Латинської Америки"
1946	Герман Гессе Hermann Hesse 1877–1962 Німеччина	"за поетичні досягнення людини добра"
1947	Андре Жід André Gide 1869–1951 Франція	"за художні твори, у яких проблеми людства подані з любов'ю до істини і глибокою проникливістю"
1948	Томас Стернз Еліот Thomas Stearns Eliot 1888–1965 Англія-США	"за видатний новаторський внесок у сучасну поезію"
1949	Вільям Фолкнер William Faulkner 1897–1962 США	"за його значний і з художньої точки зору унікальний внесок у розвиток сучасного американського роману"
1950	Бертран Рассел Bertrand Russell 1872–1970 Англія	"за гуманізм і відважну боротьбу за свободу людської особистості"
1951	Пер Лагерквіст Pär Lagerkvist 1891–1974 Швеція	"за художню силу, з якою він намагається знайти відповіді на вічні питання людського існування"
1952	Франсуа Моріак François Mauriac 1885–1970 Франція	"за глибоке духовне прозріння і художню силу, з якою він у своїх романах відобразив драму людського життя"
1953	Вінстон Черчілль Winston Churchill 1874–1965 Англія	за "високу майстерність творів історичного та біографічного характеру, а також за блискуче ораторське мистецтво, з допомогою якого обстоювалися найвищі людські цінності"
1954	Ернест Хемінґвей Ernest Hemingway 1899–1961 США	"за оповідну майстерність, укотре продемонстровану у "Старому і морі", а також за вплив на сучасну прозу"

1955	Хальдоур Лакснес Halldór Laxness 1902–1998 Ісландія	"за епічну силу, що дозволила письменникові повернути ісландську літературу до її витоків і відродити оповідну майстерність Ісландії"
1956	Хуан Рамон Хіменес Juan Ramón Jiménez 1881–1958 Іспанія	"за ліричні вірші, взірець високого духу та художньої чистоти в іспанській поезії"
1957	Альбер Камю Albert Camus 1913–1960 Франція	"за величезний внесок у світову літературу, що показав значення людської совісті"
1958	Борис Пастернак Борис Пастернак 1890–1960 Росія	"за значні досягнення у сучасній ліричній поезії, а також за продовження традицій великого російського епічного роману"
1959	Сальваторе Квазімодо Salvatore Quasimodo 1901–1968 Італія	"за ліричну поезію, яка з класичною жвавістю виражає трагічний досвід нашого часу"
1960	Сен-Жон Перс Saint-John Perse 1887–1975 Франція	"за вивищеність і образність, які засобами поезії відображають обставини нашого часу"
1961	Іво Андрич Ivo Andric 1892–1975 Сербія	"за силу епічного обдарування, що дозволила якнайповніше розкрити долі людей і проблеми, пов'язані з історією його країни"
1962	Джон Стейнбек John Steinbeck 1902–1968 США	"за реалістичну і поетичну обдарованість, що поєднується із м'яким гумором і гострим соціальним баченням"
1963	Ґеоргос Сеферіс Giorgos Seferis 1900–1971 Греція	"за видатні ліричні твори, сповнені схиляння перед світом стародавніх еллінів"
1964	Жан Поль Сартр Jean-Paul Sartre 1905–1980 Франція	"за багату на ідеї, пронизану духом свободи та пошуками істини творчість, яка справила величезний вплив на наш час"
1965	Михайло Шолохов Михаил Шолохов 1905–1984 Росія	"за художню силу і цільність епосу про донське козацтво у зламний для Росії час"
1966	Шмуель Йосеф Аґнон Shmuel Yosef Agnon 1888–1970 Ізраїль	"за глибоко оригінальну оповідну майстерність, навіяну єврейськими народними мотивами"
	Неллі Закс Nelly Sachs 1891–1970 Швеція	"за видатні ліричні і драматичні твори, у яких ідеться про долю єврейського народу"
1967	Мігель Анхель Астуріас Miguel Ángel Asturias 1899–1974 Гватемала	"за творчі досягнення, засновані на показі традицій індіанців Латинської Америки"

1968	Ясунарі Кавабата Yasunari Kawabata 1899–1972 Японія	"за письменницьку майстерність, що передає сутність самосвідомості японського народу"
1969	Самюел Беккет Samuel Beckett 1906–1989 Ірландія	"за сукупність новаторських творів у прозі та драматургії"
1970	Олександр Солженіцин Александр Солженицын нар. 1918 Росія	"за моральну силу, почерпнуту у традиції великої російської літератури"
1971	Пабло Неруда Pablo Neruda 1904–1973 Чилі	"за поезію, яка з надприродною силою втілила у собі долю і душу цілого континенту"
1972	Генріх Белль Heinrich Böll 1917–1985 Німеччина	"за творчість, у якій поєдналися розлогий опис дійсності і велике мистецтво у створенні характерів, за вагомий внесок у відродження німецької літератури"
1973	Патрік Вайт Patrick White 1912–1990 Австралія	"за епічну і психологічну майстерність, завдяки якій було відкрито новий літературний материк"
1974	Ейвінд Йонсон Eyvind Johnson 1900–1976 Швеція	"за мистецтво оповіді, поставлене на службу свободі"
	Харрі Мартінсон Harry Martinson 1904–1978 Швеція	"за творчість, у якій є все — від краплі роси до космосу; за витончену поетичну мову, новаторство у царині стилю та мови у поезії"
1975	Еудженіо Монтале Eugenio Montale 1896–1981 Італія	"за значні досягнення у поезії, яка вирізняється величезною проникливістю в осягненні життя"
1976	Сол Беллоу Saul Bellow 1915–2005 США	"за гуманізм і тонкий аналіз сучасної культури, що поєдналися у його творчості, які... дають людині свободу, а отже, і відповідальність, бажання діяти і віру у майбутнє"
1977	Вісенте Алейксандре Vicente Aleixandre 1898–1984 Іспанія	"за видатну поетичну творчість, яка відображає місце людини в космосі та водночас є свідченням відродження традицій іспанської поезії у період між світовими війнами"
1978	Айзек Башевіс Зінгер Isaac Bashevis Singer 1904–1991 США	"за емоційне мистецтво оповіді, яке вкорінене у польсько-єврейські культурні традиції та порушує вічні питання"
1979	Одісеас Елітіс Odysseas Elytis 1911–1996 Греція	"за поетичну творчість, яка у руслі грецької традиції з чуттєвою силою та інтелектуальною проникливістю змальовує боротьбу сучасної людини за свободу і незалежність"
1980	Чеслав Мілош Czesław Miłosz 1911–2004 Польща	"за дохідливий показ незахищеності людини у сучасному світі, який роздирають конфлікти,.. за твори, що збагачують нас невідомим раніше життєвим досвідом"

1981	Еліас Канетті Elias Canetti 1905–1994 Англія	"за твори, позначені широтою світогляду, багатством ідей і великою художньою силою"
1982	Ґабріель Ґарсія Маркес Gabriel García Márquez нар. 1928 Колумбія	"за романи й оповідання, у яких реальність і фантазія, змішані між собою, відображають життя цілого континенту"
1983	Вільям Голдінг William Golding 1911–1993 Англія	"за романи,.. які допомагають зрозуміти умови існування людини у світі"
1984	Ярослав Сейферт Jaroslav Seifert 1901–1986 Чехія	"за поезію, що вирізняється свіжістю, чуттєвістю і багатою уявою та свідчить про духовну незалежність і різнобічність людини"
1985	Клод Сімон Claude Simon 1913–2005 Франція	"за поєднання у його творчості поетичного і живописного первнів, глибоке розуміння ролі часу у житті людини"
1986	Воле Шоїнка Wole Soyinka нар. 1934 Нігерія	"за створення театру величезної культурної перспективи і поезії"
1987	Йосиф Бродський Иосиф Бродский 1940–1996 Росія	"за багатогранну творчість, позначену гостротою думки і глибокою поетичністю"
1988	Нагіб Махфуз Naguib Mahfouz нар. 1911 Єгипет	"за реалізм і багатство відтінків арабської оповіді, що має значення для всього людства"
1989	Каміло Хосе Села Camilo José Cela 1916–2002 Іспанія	за "виразну і могутню прозу, яка зі співчуттям і ніжністю змальовує людські слабкості"
1990	Октавіо Пас Octavio Paz 1914–1998 Мексика	"за пристрасні всеохопні твори, позначені чуттєвим інтелектом і гуманістичною цілісністю"
1991	Надін Ґордімер Nadine Gordimer нар. 1923 Південна Африка	"за літературну творчість"
1992	Дерек Волкот Derek Walcott нар. 1930 Вест-Індія	"за мелодійний і сповнений почуттів літературний стиль, у якому поет, розвиваючи карибську культуру, звертається до кожного з нас"
1993	Тоні Моррісон Toni Morrison нар. 1931 США	"за відтворення важливих аспектів американської дійсності у романах, що вирізняються зображальною силою та поетичністю"
1994	Кендзабуро Ое Kenzaburo Oe нар. 1935 Японія	"за те, що він з поетичною силою створив уявний світ, у якому реальність і міф, об'єднуючись, показують тривожну картину сьогоднішніх людських лихоліть"

1995	Шеймус Хіні Seamus Heaney нар. 1939 Ірландія	"за ліричну красу й етичну глибину поезії, що відкриває перед нами дивовижні будні, і минуле, що оживає"
1996	Віслава Шимборська Wisława Szymborska нар. 1923 Польща	"за поезію, яка з граничною точністю змальовує історичні та біологічні явища у контексті людської реальності"
1997	Даріо Фо Dario Fo нар. 1926 Італія	"за те, що він, як і середньовічні блазні, ганить владу й авторитет і захищає гідність пригноблених"
1998	Жозе Сарамаго José Saramago нар. 1922 Португалія	"за твори, які, використовуючи притчі, підкріплені уявою, співчуттям та іронією, дають можливість зрозуміти ілюзорну реальність"
1999	Гюнтер Грасс Günter Grass нар. 1927 Німеччина	"за те, що його грайливі і похмурі притчі освітлюють забутий образ історії"
2000	Гао Сінцзян Gao Xingjian нар. 1940 Китай	"за твори світового значення, позначені гіркотою за становище людини у сучасному світі", які "відкривають нові шляхи перед китайською прозою і драматургією"
2001	Від'ядхар Найпол Vidiadhar Naipaul нар. 1932 Тринідад	"за непохитну чесність, що змушує нас замислитися над фактами, обговорювати які, зазвичай, не прийнято"
2002	Імре Кертес Imre Kertész нар. 1929 Угорщина	за те, що у своїх творах він дає відповідь на запитання про те, "як індивідуум може продовжувати жити і мислити в епоху, коли суспільство щоразу активніше підпорядковує собі особистість"
2003	Джон Максвелл Кутзеє John Maxwell Coetzee нар. 1940 Південна Африка	за романи, яким "притаманні добре продумана композиція, багаті діалоги й аналітична майстерність", "проте водночас він в'їдливий скептик, безжальний у своїй критиці жорстокого раціоналізму і штучної моралі західної цивілізації"
2004	Ельфріда Єлінек Elfriede Jelinek нар. 1946 Австрія	"за музичність потоку голосів і голосів у відповідь у романах і п'єсах, які з надзвичайною пристрасністю мови оголюють абсурдність і пригнічуючу силу суспільних кліше"
2005	Гарольд Пінтер Harold Pinter нар. 1930 Англія	за те, що він "повернув театрові його основні елементи — замкнутий простір і непередбачувані діалоги, де люди полишені на ласку один одного, і облуда неможлива"

ПРЕМІЯ ГАНСА КРІСТІАНА АНДЕРСЕНА
HANS CHRISTIAN ANDERSEN PRIZE

Заснована у 1956 р. з ініціативи видатної діячки світової дитячої літератури Єлли Лепман (1891–1970) і є міжнародною. Із 1966 р. таку ж премію вручають і художнику-ілюстратору дитячої книжки. Премію присуджують 2 квітня, у день народження Г. К. Андерсена, один раз на два роки дитячим письменникам і художникам із врученням золотої медалі. Премію ім. Г. К. Андерсена часто називають "малою Нобелівською премією". Золоту медаль із профілем видатного данського казкаря вручають лауреатам на черговому конгресі Міжнародної ради з дитячої книги. За статутом нагороду присуджують лише живим письменникам і художникам. Патроном премії є королева Данії Маргаретта II.

1956 Елеонор Фарджон
Eleanor Farjeon
1881–1965
Англія

1958 Астрід Ліндгрен
Astrid Lindgren
1907–2002
Швеція

1960 Еріх Кестнер
Erich Kestner
1899–1974
Німеччина

1962 Мейндерт Дейонг
Meindert De Jong
1906–1991
США

1964 Рене Ґійо
René Guillot
1900–1969
Франція

1966 Туве Янсон
Tove Jansson
нар. 1914
Фінляндія

1968 Джеймс Крюс
James Kruss
1926–1997
Німеччина

Хосе Марія Санчес-Сільва
Jose Maria Sanchez-Silva
1911–2002
Іспанія

1970 Джанні Родарі
Gianni Rodari
1920–1980
Італія

1972 Скотт О'Делл
Scott O'Dell
1903–1989
США

1974 Марія Ґріпе
Maria Gripe
нар. 1923
Швеція

1976 Сесіль Бедкер
Cecil Bodker
нар. 1927
Данія

1978 Паула Фокс
Paula Fox
нар. 1923
США

1980 Богумил Ржига
Bohumil Riga
1907–1987
Чехія

1982 Ліджа Божунґа Нуньєс
Lygia Bojunga Nunes
нар. 1932
Бразилія

1984 Крістіна Нестлінгер
Christine Nöstlinger
нар. 1936
Австрія

1986 Патріція Райтсон
Patricia Wrightson
нар. 1921
Австралія

1988 Анні М. Г. Шмідт
Annie M. G. Schmidt
нар. 1911
Нідерланди

1990 Тормод Хауґен
Tormod Haugen
нар. 1945
Норвегія

1992 Вірджинія Гамільтон
Virginia Hamilton
нар. 1936
США

1994 Міхіо Мадо
Michio Mado
нар. 1933
Японія

1996 Урі Орлев
Uri Orlev
нар. 1931
Ізраїль

1998 Кетрін Патерсон
Katherine Paterson
нар. 1932
США

2000 Анна Марія Мачадо
Ana Maria Machado
нар. 1941
Бразилія

2002 Айден Чемберс
Aidan Chambers
нар. 1934
Англія

2004 Мартін Ваделл
Martin Waddell
нар. 1941
Ірландія

БУКЕРІВСЬКА ПРЕМІЯ (Великобританія)
BOOKER PRIZE (United Kingdom of Great Britain)

Заснована у 1968 р. торговельним конгломератом "Booker plc." і присуджується за найкращий роман. Номінуватися на премію можуть громадяни колишньої Британської Співдружності, а також Ірландії, Пакистану і Південної Африки. Усі справи, пов'язані з премією, починаючи зі складання початкового списку претендентів і закінчуючи оголошенням переможця, покладено на незалежну благодійну організацію — Книжковий Фонд. Сам механізм премії передбачає жорсткий відсів у процесі відбору, і остаточний список ("шорт-лист") обмежується кількома назвами. Грошова винагорода в останні роки становить приблизно 50 тисяч фунтів стерлінгів.

1969

П. Х. Ньюбі. *Відповісти що-небудь*
P. H. Newby. *Something to Answer For*

1970

Берніс Рубенс. *Вибраний член товариства*
Bernice Rubens. *The Elected Member*

1971

В. С. Найпол. *У вільній країні*
V. S. Naipaul. *In a Free State*

1972

Джон Бергер. *Кіно для будь-якого віку*
John Berger. *G*

1973
Дж. Г. Фаррелл. *Облога Крішнапура*
J. G. Farrell. *The Siege of Krishnapur*

1974
Надін Ґордімер. *Спеціаліст з охорони природи*
Nadine Gordimer. *The Conservationist*

1975
Рут Провер Джабвала. *Спека і пилюка*
Ruth Prawer Jhabvala. *Heat and Dust*

1976
Девід Сторі. *Севіл*
David Storey. *Saville*

1977
Пол Скотт. *Залишаючись далі*
Paul Scott. *Staying On*

1978
Айріс Мердок. *Море, море*
Iris Murdoch. *The Sea, the Sea*

1979
Пенелопа Фітцджеральд. *Офшор*
Penelope Fitzgerald. *Offshore*

1980
Вільям Ґолдінг. *Ритуал ініціації*
William Golding. *Rites of Passage*

1981
Салман Рушді. *Опівнічні діти*
Salman Rushdie. *Midnight's Children*

1982
Томас Кінеллі. *Список Шиндлера*
Thomas Keneally. *Schindler's List*

1983
Дж. М. Кутзеє. *Життя і час Майкла К.*
J. M. Coetzee. *Life and Times of Michael K.*

1984
Аніта Брукнер. *Готель "Біля озера"*
Anita Brookner. *Hotel du Lac*

1985
Кері Гульм. *Грошовиті люди*
Keri Hulme. *The Bone People*

1986
Кінгслі Аміс. *Старі чорти*
Kingsley Amis. *The Old Devils*

1987
Пенелопа Лівлі. *Підмісячний тигр*
Penelope Lively. *Moon Tiger*

1988
Пітер Кері. *Оскар і Люцинда*
Peter Carey. *Oscar and Lucinda*

1989
Казуо Ішіґуро. *Прах цього дня*
Kazuo Ishiguro. *The Remains of the Day*

1990
А. С. Байєтт. *Володіння майном*
A. S. Byatt. *Possession*

1991
Бен Окрі. *Дорога голоду*
Ben Okri. *The Famished Road*

1992
Майкл Ондаатьє. *Англійський пацієнт*
Michael Ondaatje. *The English Patient*

Баррі Ансворт. *Священний голод*
Barry Unsworth. *Sacred Hunger*

1993
Родді Дойл. *Педді Кларк, Ха Ха Ха*
Roddy Doyle. *Paddy Clark Ha Ha Ha*

1994
Джеймс Келман. *Як пізно це було, як пізно*
James Kelman. *How Late It Was, How Late*

1995
Пет Баркер. Дорога-привид
Pat Barker. *The Ghost Road*

1996
Ґрехем Свіфт. *Останній наказ*
Graham Swift. *Last Orders*

1997
Арундхаті Рой. *Бог дріб'язку*
Arundhati Roy. *The God of Small Things*

1998
Айєн Мак Еван. *Амстердам*
Ian McEwan. *Amsterdam*

1999
Дж. М. Кутзеє. *Неслава*
J. M. Coetzee. *Disgrace*

2000
Маргарет Етвуд. *Сліпий найманий убивця*
Margaret Atwood. *The Blind Assassin*

2001
Пітер Кері. *Правдиві історії буровиків*
Peter Carey. *True History of the Kelly Gang*

2002
Янн Мартель. *Життя Пі*
Yann Martel. *Life of Pi*

2003
ДБС П'єр. *Вернон, маленький Бог*
DBC Pierre. *Vernon God Little*

2004
Алан Голлінггерст. *Лінія краси*
Alan Hollinghurst. *The Line of Beauty*

2005
Джон Бенвілл. *Море*
John Banville. *The Sea*

ҐОНКУРІВСЬКА ПРЕМІЯ (Франція)
PRIX GONCOURT (France)

Ґонкурівська премія — щорічна французька літературна премія за досягнення в жанрі роману. Ґонкурівська премія є найпрестижнішою літературною нагородою Франції. Заснована у 1896 р. за ініціативи та фінансової підтримки братів Ґонкурів. Водночас було створено академію. Сьогодні до Ґонкурівської академії входять десять найвідоміших літераторів Франції, кожний з яких має один голос при визначенні лауреата премії, а президент академії — два голоси. Матеріальна частина Ґонкурівської премії є символічною — 10 євро.

1903
Джон Антуан Но. *Ворожа сила*
John Antoine Nau. *Force ennemie*

1904
Леон Фрап'є. *Дитячий садок*
Léon Frapié. *La Maternelle*

1905
Клод Фаррер. *Цвіт цивілізації. Остання богиня*
Claude Farrère. *Les Civilisés*

1906
Жером і Жан Таро. *Дінґлі, уславлений письменник*
Jérôme et Jean Tharaud. *Dingley, l'illustre écrivain*

1907
Еміль Мозеллі. *Прядка із слонової кістки*
Emile Moselly. *Le Rouet d'ivoire*

1908
Франсіс де Міомандр. *Написане на воді*
Francis de Miomandre. *Ecrit sur l'eau*

1909
Маріюс і Арі Леблон. *У Франції*
Marius et Ary Leblond. *En France*

1910
Луї Перго. *Від Лиса до Марґо*
Louis Pergaud. *De Goupil à Margot*

1911
Альфонс де Шатобріан. *Пан де Лурдін*
Alphonse de Chateaubriant. *Monsieur des Lourdines*

1912
Андре Савіньон. *Дівчата дощу*
André Savignon. *Les Filles de la pluie*

1913
Марк Елдер. *Народ моря*
Marc Elder. *Le peuple de la mer*

1914
Адріен Бертран. *Поклик землі*
Adrien Bertrand. *L'Appel du Sol*

1915
Рене Бенджамін. Ґаспар
René Benjamin. *Gaspard*

1916
Анрі Барбюс. *Вогонь*
Henri Barbusse. *Le Feu*

1917
Анрі Малерб. *Полум'я в кулаці*
Henri Malherbe. *La Flamme au poing*

1918
Жорж Дюамель. *Цивілізація*
Georges Duhamel. *Civilización*

1919
Марсель Пруст. *У затінку дівчат-квіток*
Marcel Proust. *A L'ombre des jeunes filles*

1920
Ернест Перошон. *Нен*
Ernest Perochon. *Nene*

1921
Рене Маран. *Батуала*
René Maran. *Batouala*

1922
Анрі Беро. *Місячна отрута*
Henry Béraud. *Le vitriol de la lune*

1923
Люсьєн Фабр. *Рабвель, або Біль палаючих*
Lucien Fabre. *Rabevel ou Le mal des ardents*

1924
Тьєррі Сандр. *Козолист, чистилище, розділ XIII*
Thierry Sandre. *Le Chèvrefeuille, le Purgatoire, le Chapitre XIII*

1925
Моріс Женевуа. *Раболіо*
Maurice Genevoix. *Raboliot*

1926
Анрі Деберлі. *П'ята Федри*
Henry Deberly. *Le supplice de Phèdre*

1927
Моріс Бедель. *Жером — 60° пн. ш.*
Maurice Bedel. *Jerome 60 — Latitude Nord*

1928
Моріс Константен Вейєр. *Людина над своїм минулим*
Maurice C. Weyer. *Un Homme se penche sur son passé*

1929
Марсель Арлан. *Порядок*
Marcel Arland. *L'Ordre*

1930
Анрі Фоконьє. *Малазія*
Henri Fauconnier. *Malaisie*

1931
Жан Файяр. *Погано від кохання*
Jean Fayard. *Mal d'amour*

1932
Ґі Мазелін. *Вовки*
Guy Mazeline. *Les Loups*

1933
Андре Мальро. *Доля людська*
André Malraux. *La condition humaine*

1934
Роже Версель. *Капітан Конан*
Roger Vercel. *Capitaine Conan*

1935
Жозеф Пейр. *Кров і світло*
Joseph Peyre. *Sang et Lumieres*

1936
Максенс ван дер Меєрш. *Відбиток бога*
Maxence Van Der Meersch. *L'Empreinte du Dieu*

1937
Шарль Пліснье. *Фальшиві паспорти*
Charles Plisnier. *Faux Passeports*

1938
Анрі Труайя. *Павук*
Henri Troyat. *L'araignee*

1939
Філіп Еріа. *Зіпсуті діти*
Philippe Heriat. *Les enfants gâtés*

1940
Франсіс Амбрієр. *Великі канікули*
Francis Ambriere. *Les grandes vacances*

1941
Анрі Пурра. *Березневий вітер*
Henri Pourrat. *Le vent de mars*

1942
Марк Бернар. *Схожі на дітей...*
Bernard Marc. *Pareils à des enfants...*

1943
Маріус Гру. *Перехід людини*
Marius Grout. *Passage de l'Homme*

1944
Ельза Тріоле. *За псування сукна — штраф 200 франків*
Elsa Triolet. *Le premier accroc coûte 200 Francs*

1945
Жан Луї Борі. *Моє село у німецькі часи*
Jean-Louis Bory. *Mon village à l'heure allemande*

1946
Жан Жак Ґотьє. *Історія однієї пригоди*
Jean-Jacques Gautier. *Histoire d'un Fait divers*

1947
Жан Луї Кюртіс. *Нічні ліси*
Jean-Louis Curtis. *Les Forêts de la Nuit*

1948
Моріс Дрюон. *Великі родини*
Maurice Druon. *Les grandes families*

1949
Робер Мерль. *Вікенд на березі океану*
Robert Merle. *Week-end à Zuydcoote*

1950
Поль Колен. *Дикі ігри*
Paul Colin. *Les jeux sauvages*

1951
Жюльєн Ґрак. *Узбережжя Сірта*
Julien Gracq. *Le Rivage des Syrtes*

1952
Беатріс Бек. *Леон Морен, священик*
Béatrice Beck. *Léon Morin, Prêtre*

1953
П'єр Ґаскар. *Час мертвих*
Pierre Gascar. *Les Bêtes*

1954
Сімона де Бовуар. *Мандарини*
Simone de Beauvoir. *Mandarins*

1955
Роже Ікор. *Змішання вод*
Roger Ikor. *Les eaux mêlées*

1956
Ромен Ґарі. *Небесне коріння*
Romain Gary. *Les racines du ciel*

1957
Роже Вайян. *Закон*
Roger Vailland. *La Loi*

1958
Франсіс Вальдер. *Сен-Жермен, або Неґоціант*
Francis Walder. *Saint Germain ou la Négociation*

1959
Андре Шварц-Барт. *Останній із праведників*
André Schwartz-Bart. *Le dernier des Justes*

1960
Вінтіла Горія. *Бог народився у вигнанні*
Vintila Horia. *Dieu est né en exil*

1961
Жан Ко. *Божі безумці*
Jean Cau. *La pitié de Dieu*

1962
Анна Ланґфю. *Піщаний багаж*
Anna Langfus. *Les bagages de sable*

1963
Арман Лану. *Коли море відступає*
Armand Lanoux. *Quand la mer se retire*

1964
Жорж Коншон. *Дика держава*
Georges Conchon. *L'Etat sauvage*

1965
Жак Борель. *Обожнювання*
Jacques Borel. *L'Adoration*

1966
Едмонда Шарль-Ру. *Забути Палермо*
Edmonde Charles-Roux. *Oublier Palerme*

1967
Андре Пієйра де Мандіарт. *Порожнеча*
André Pieyre de Mandiargues. *La Marge*

1968
Бернар Клавель. *Плоди зими*
Bernard Clavel. *Les fruits de l'hiver*

1969
Фелісьєн Марсо. *Крізі*
Félicien Marceau. *Creezy*

1970
Мішель Турньє. *Лісовий король*
Michel Tournier. *Le roi des aulnes*

1971
Жак Лоран. *Дурниці*
Jacques Laurent. *Les Bêtises*

1972
Жан Кар'єр. *Яструб із Майє*
Jean Carrière. *L'Epervier de Maheux*

1973
Жак Шессе. *Людожер*
Jacques Chessex. *L'Ogre*

1974
Паскаль Лене. *Мережниця*
Pascal Lainé. *La Dentellière*

1975
Еміль Ажар. *Життя попереду*
Emile Ajar. *La vie devant soi*

1976
Патрік Гренвіль. *Палаючі*
Patrick Grainville. *Les Flamboyants*

1977
Дідьє Декуа. *Джон-Пекло*
Didier Decoin. *John l'Enfer*

1978
Патрік Модіано. *Вулиця Темних Крамничок*
Patrick Modiano. *Rue des Boutiques Obscures*

1979
Антонін Майє. *Пелажі-Візок*
Antonine Maillet. *Pélagie la Charette*

1980
Ів Наварр. *Зоопарк*
Yves Navarre. *Le Jardin d'acclimatation*

1981
Люсьєн Бодар. *Анна-Марія*
Lucien Bodard. *Anne Marie*

1982
Домінік Фернандез. *На долоні ангела*
Dominique Fernandez. *Dans la main de l'Ange*

1983
Фредерік Трістан. *Заблудлі душі*
Frédérick Tristan. *Les égarés*

1984
Маргеріт Дюрас. *Коханець*
Marguerite Duras. *El Amante*

1985
Янн Кеффелек. *Варварські весілля*
Yann Queffelec. *Les Noces barbares*

1986
Мішель Гост. *Нічний слуга*
Michel Host. *Valet de nuit*

1987
Тахар бен Желлун. *Священна ніч*
Tahar Ben Jelloun. *La Nuit Sacree*

1988
Ерік Орсенна. *Колоніальна виставка*
Erik Orsenna. *L'Exposition coloniale*

1989
Жан Вотрен. *Великий крок назустріч доброму Богу*
Jean Vautrin. *Un grand pas vers le Bon Dieu*

1990
Жан Руо. *Поля слави*
Jean Rouaud. *Les Champs d'honneur*

1991
П'єр Комбеско. *Дочки Голгофи*
Pierre Combescot. *Les Filles du Calvaire*

1992
Патрік Шамуазо. *Тексако*
Patrick Chamoiseau. *Texaco*

1993
Амін Маалуф. *Скеля Таніоса*
Amin Maalouf. *Le Rocher de Tanios*

1994
Дідьє ван Ковелер. *Шлях в один кінець*
Didier Van Cauwelaert. *Un Aller simple*

1995
Андрій Макін. *Французький заповіт*
Andrei Makine. Le Testament français

1996
Паскаль Роз. *Мисливець зеро*
Pascale Roze. *Le Chasseur Zéro*

1997
Патрік Рамбо. *Битва*
Patrick Rambaud. *La Bataille*

1998
Поль Констан. *Відвертість за відвертість*
Paule Constant. *Confidence pour confidence*

1999
Жан Ешноз. *Я йду*
Jean Echenoz. *Je m'en vais Minuit*

2000
Жан Жак Шуль. *Інгрід Каван*
Jean-Jacques Schuhl. *Ingrid Caven*

2001
Жан Крістоф Руфен. *Червона Бразилія*
Jean-Christophe Rufin. *Rouge Brésil*

2002
Паскаль Кіньяр. *Блукаючі тіні*
Pascal Quignard. *Les ombres errantes*

2003
Жак П'єр Аметт. *Коханка Брехта*
Jacques-Pierre Amette. *La maitresse de Brecht*

2004
Лоран Ґоде. *Сонце Скорта*
Laurent Gaudé. *Le soleil des Scorta*

2005
Франсуа Вієрган. *Три дні у моєї матері*
Francois Weyergans. *Trois jours chez ma mere*

ПРЕМІЯ ҐЕОРҐА БЮХНЕРА
GEORG-BÜCHNER-PREIS

Заснована у 1923 р. і є найважливішою літературною нагородою німецькомовних країн. Її присуджує Академія німецької мови та літератури. До 1953 р., окрім номінації в галузі літератури, існувало ще кілька номінацій. Премія вручається традиційно у рамках осіннього засідання Академії, яке проходить у Дармштадті — в місті, де народився знаменитий драматург і поет Карл Ґеорг Бюхнер. Грошова винагорода становить 40 тисяч євро.

1923
Адам Карільон
Adam Karillon
Німеччина

1924
Альфред Бок
Alfred Bock
Німеччина

1925
Вільгельм Міхель
Wilhelm Michel
Німеччина

1927
Казимир Едшмід
Kasimir Edschmid
Німеччина

1929
Карл Цукмайєр
Carl Zuckmayer
Німеччина

1930
Ніколаус Шварцкопф
Nikolaus Schwarzkopf
Німеччина

1932
Генрі Бенрат
Henry Benrath
Німеччина

1933–1944
не присуджувалася

1945
Ганс Шібельгут
Hans Schiebelhuth
Німеччина

1946
Фріц Усінгер
Fritz Usinger
Німеччина

1947
Анна Зеґерс
Anna Seghers
Німеччина

1950
Елізабет Ланґґасер
Elisabeth Langgasser
Німеччина

1951
Ґотфрід Бенн
Gottfried Benn
Німеччина

1952
не присуджувалася

1953
Ернст Кройдер
Ernst Kreuder
Німеччина

1954
Мартін Кессель
Martin Kessel
Німеччина

1955
Марія Луїза Кашнітц
Marie Luise Kaschnitz
Німеччина

1956
Карл Кролов
Karl Krolow
Німеччина

1957
Ерік Кестнер
Erich Kästner
Німеччина

1958
Макс Фріш
Max Frisch
Швейцарія

1959
Ґюнтер Айх
Günter Eich
Німеччина

1960
Пауль Целан
Paul Celan
Австрія

1961
Ганс Еріх Носсак
Hans Erich Nossack
Німеччина

1962
Вольфґанґ Кьоппен
Wolfgang Koeppen
Німеччина

1963
Ганс Маґнус Енценсберґер
Hans Magnus Enzensberger
Німеччина

1964
Інґеборґ Бахман
Ingeborg Bachmann
Австрія

1965
Ґюнтер Ґрасс
Günter Grass
Німеччина

1966
Вольфґанґ Гільдесгаймер
Wolfgang Hildesheimer
Німеччина

1967
Гайнріх Белль
Heinrich Böll
Німеччина

1968
Ґоло Манн
Golo Mann
Німеччина

1969
Гельмут Гайсенбютель
Helmut Heißenbüttel
Німеччина

1970
Томас Бернгард
Thomas Bernhard
Австрія

1971
Уве Йонсон
Uwe Johnson
Німеччина

1972
Еліас Канетті
Elias Canetti
Великобританія

1973
Петер Гандке
Peter Handke
Австрія

1974
Герман Кестен
Hermann Kesten
Швейцарія

1975
Манес Спербер
Manes Sperber
Німеччина

1976
Гайнц Пйонтек
Heinz Piontek
Німеччина

1977
Райнер Кунце
Reiner Kunze
Німеччина

1978
Герман Ленц
Hermann Lenz
Німеччина

1979
Ернст Майстер
Ernst Meister
Німеччина

1980
Кріста Вольф
Christa Wolf
Німеччина

1981
Мартін Вальзер
Martin Walser
Німеччина

1982
Петер Вайс
Peter Weiss
Німеччина

1983
Вольфдітріх Шнурре
Wolfdietrich Schnurre
Німеччина

1984
Ернст Яндль
Ernst Jandl
Австрія

1985
Гайнер Мюллер
Heiner Müller
Німеччина

1986
Фрідріх Дюрренматт
Friedrich Dürrenmatt
Швейцарія

1987
Еріх Фрід
Erich Fried
Австрія

1988
Альберт Драх
Albert Drach
Австрія

1989
Бото Страус
Botho Strauß
Німеччина

1990
Танкред Дорст
Tankred Dorst
Німеччина

1991
Вольф Бієрманн
Wolf Biermann
Німеччина

1992
Ґеорг Таборі
George Tabori
Угорщина

1993
Петер Румкорф
Peter Ruhmkorf
Німеччина

1994
Адольф Мушг
Adolf Muschg
Швейцарія

1995
Дурс Ґрюнбайн
Durs Grünbein
Німеччина

1996
Сара Кірш
Sarah Kirsch
Німеччина

1997
Г. Ц. Артман
H. C. Artmann
Австрія

1998
Ельфріда Єлінек
Elfriede Jelinek
Австрія

1999
Арнольд Штадлер
Arnold Stadler
Німеччина

2000
Волькер Браун
Volker Braun
Німеччина

2001
Фредерік Майрьокер
Friederike Mayröcker
Австрія

2002
Вольфґанг Гільбіґ
Wolfgang Hilbig
Німеччина

2003
Александер Клюге
Alexander Kluge
Німеччина

2004
Вільгельм Ґеназіно
Wilhelm Genazino
Німеччина

2005
Бріґітта Кронауер
Brigitte Kronauer
Німеччина

ПРЕМІЯ МІҐЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА
PREMIO MIGUEL DE CERVANTES

Щорічна літературна нагорода, яку вручають іспаномовному письменнику за його творчі здобутки. Це найавторитетніша премія іспаномовної літератури. Претендентів на нагороду висуває Академія мови, а саму нагороду вручає від імені міністерства культури король Іспанії 23 квітня, в день народження М. де Сервантеса. Грошова винагорода становить 90 тисяч євро.

1976
Хорхе Гільєн
Jorge Guillen
Іспанія

1977
Алехо Карпентьєр
Alejo Carpentier
Куба

1978
Дамасо Алонсо
Damaso Alonso
Іспанія

1979
Хорхе Луїс Борхес
Jorge Luis Borges
Аргентина

Ґерардо Дієґо
Gerardo Diego
Іспанія

1980
Хуан Карлос Онетті
Juan Carlos Onetti
Уругвай

1981
Октавіо Пас
Octavio Paz
Мексика

1982
Луїс Росалес
Luis Rosales
Іспанія

1983
Рафаель Альберті
Rafael Alberti
Іспанія

1984
Ернесто Сабато
Ernesto Sabato
Аргентина

1985
Ґонсало Торенте Баллестер
Gonzalo Torrente Ballester
Іспанія

1986
Антоніо Буеро Вальєхо
Antonio Buero Vallejo
Іспанія

1987
Карлос Фуентес
Carlos Fuentes
Мексика

1988
Марія Самбрано
Maria Zambrano
Іспанія

1989
Аугусто Роа Бастос
Augusto Roa Bastos
Парагвай

1990
Адольфо Біой Касарес
Adolfo Bioy Casares
Аргентина

1991
Франціско Айяла
Francisco Ayala
Іспанія

1992
Дульсе Марія Лоїнас
Dulce Maria Loynaz
Куба

1993
Міґель Делібес
Miguel Delibes
Іспанія

1994
Маріо Варґас Льйоса
Mario Vargas Llosa
Перу

1995
Каміло Хосе Села
Camilo Jose Cela
Іспанія

1996
Хосе Ґарсія Нієто
Jose Garcia Nieto
Іспанія

1997
Ґільєрмо Кабрера Інфанте
Guillermo Cabrera Infante
Куба

1998
Хосе Гієро
Jose Hierro
Іспанія

1999
Хорхе Едвардс
Jorge Edwards
Чилі

2000
Франсіско Умбраль
Francisco Umbral
Іспанія

2001
Альваро Мутіс
Alvaro Mutis
Колумбія

2002
Хосе Хіменес Лозано
Jose Jimenez Lozano
Іспанія

2003
Ґонсало Рохас
Gonzalo Rojas
Чилі

2004
Рафаель Санчес Ферлосіо
Rafael Sanchez Ferlosio
Іспанія

2005
Серхйо Пітоль
Sergio Pitol
Мексика

ПРЕМІЯ "СТРЕҐА" (Італія)
PREMIO STREGA (Italia)

Заснована у 1947 р. "культурною спілкою" однодумців Марії Беллончі у співпраці із підприємцем Джудо Альберті. Премія "Стреґа" є найвідомішою премією в Італії. Вона вручається щорічно між 1 березня і 30 квітня за найкращу італомовну книгу. У склад журі входить близько 400 діячів у галузі культури, в тому числі й колишні лауреати премії.

1947
Енніо Флайяно. *Час убивати*
Ennio Flaiano. *Tempo di uccidere*

1948
Вінченцо Кардареллі. *Вілла Тарантола*
Vincenzo Cardarelli. *Villa Tarantola*

1949
Джанбаттіста Анджолетті. *Пам'ять*
Giambattista Angioletti. *La memoria*

1950
Чезаре Павезе. *Гарне літо*
Cesare Pavese. *La bella estate*

1951
Коррадо Альваро. *Майже життя*
Corrado Alvaro. *Quasi una vita*

1952
Альберто Моравіа. *Оповідання*
Alberto Moravia. *I racconti*

1953
Массімо Бонтемпеллі. *Вірна коханка*
Massimo Bontempelli. *L'amante fedele*

1954
Маріо Солдаті. *Листи із Капрі*
Mario Soldati. *Lettere da Capri*

1955
Джованні Комiссо. *Кіт переходить дорогу*
Giovanni Comisso. *Un gatto attraversa la strada*

1956
Джорджо Бассані. *П'ять феррарських історій*
Giorgio Bassani. *Cinque storie ferraresi*

1957
Ельза Моранте. *Острів Артура*
Elsa Morante. *L'isola di Arturo*

1958
Діно Буццаті. *Шістдесят оповідань*
Dino Buzzati. *Sessanta racconti*

1959
Джузеппе Томазі ді Лампедуза. *Сервал*
Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Il gattopardo*

1960
Карло Кассола. *Дівчина Бубе*
Carlo Cassola. *La ragazza di Bube*

1961
Раффаель Ла Капріа. *Смертельно поранений*
Raffaele La Capria. *Ferito a morte*

1962
Маріо Тобіно. *Нелегал*
Mario Tobino. *Il clandestino*

1963
Наталія Гінзбурґ. *Сімейна лексика*
Natalia Ginzburg. *Lessico famigliare*

1964
Джованні Арпіно. *Затінок пагорбів*
Giovanni Arpino. *L'ombra delle colline*

1965
Паоло Вольпоні. *Світова машина*
Paolo Volponi. *La macchina mondiale*

1966
Мікеле Пріско. *Туманна спіраль*
Michele Prisco. *Una spirale di nebbia*

1967
Анна Марія Ортезе. *Бідні та прості*
Anna Maria Ortese. *Poveri e semplici*

1968
Альберто Бевільаква. *Котяче око*
Alberto Bevilacqua. *L'occhio del gatto*

1969
Лалла Романо. *Слова поміж нас легкі*
Lalla Romano. *Le parole tra noi leggere*

1970
Гуїдо Пйовене. *Холодні зорі*
Guido Piovene. *Le stelle fredde*

1971
Раффаелло Бріньєтті. *Золотий пляж*
Raffaello Brignetti. *La spiaggia d'oro*

1972
Джузеппе Дессі. *Країна тіней*
Giuseppe Dessi. *Paese d'ombre*

1973
Манліо Канконьї. *Молодь, будь веселою*
Manlio Cancogni. *Allegri, gioventu*

1974
Ґульєрмо Петроні. *Смерть річки*
Guglielmo Petroni. *La morte del fiume*

1975
Томазо Ландольфі. *Випадково*
Tommaso Landolfi. *A caso*

1976
Фауста Чаленте. *Чотири дівчини Візельбергер*
Fausta Cialente. *Le quattro ragazze Wieselberger*

1977
Фульвіо Томіцца. *Найкраще життя*
Fulvio Tomizza. *La miglior vita*

1978
Фердінандо Камон. *Вівтар для матері*
Ferdinando Camon. *Un altare per la madre*

1979
Прімо Леві. *Ключ "зірочка"*
Primo Levi. *La chiave a stella*

1980
Вітторіо Ґоррезіо. *Простодушне життя*
Vittorio Gorresio. *La vita ingenua*

1981
Умберто Еко. *Ім'я троянди*
Umberto Eco. *Il nome della rosa*

1982
Гофредо Парізе. *Буквар № 2*
Goffredo Parise. *Il sillabario n.2*

1983
Маріо Поміліо. *Різдво 1833 року*
Mario Pomilio. *Il Natale del 1833*

1984
П'єро Чітаті. *Толстой*
Piero Citati. *Tolstoj*

1985
Карло Згорлон. *Армія втрачених рік*
Carlo Sgorlon. *L'armata dei fiumi perduti*

1986
Марія Беллончі. *Приватне відродження*
Maria Bellonci. *Rinascimento privato*

1987
Station Станіслао Ніево. *Райські острови*
Stanislao Nievo. *Le isole del paradiso*

1988
Джезуальдо Буфаліно. *Нічні брехні*
Gesualdo Bufalino. *Le menzogne della notte*

1989
Джузеппе Понтіджа. *Великий вечір*
Giuseppe Pontiggia. *La grande sera*

1990
Себастьяно Вассалі. *Химера*
Sebastiano Vassalli. *La chimera*

1991
Паоло Вольпоні. *Дорога на Рим*
Paolo Volponi. *La strada per Roma*

1992
Вінченцо Консоле. *Вночі, дім за домом*
Vincenzo Consolo. *Nottetempo, casa per casa*

1993
Доменіко Реа. *Плебейська німфа*
Domenico Rea. *Ninfa plebea*

1994
Джорджо Монтефоскі. *Батьківський дім*
Giorgio Montefoschi. *La casa del padre*

1995
Марія Тереза Ді Лашіа. *Прогулянка в затінку*
Maria Teresa Di Lascia. *Passaggio in ombra*

1996
Алессандро Барберо. *Гарне життя та інші війни пана Піле, джентльмена*
Alessandro Barbero. *Bella vita e guerre altrui di Mr. Pyle, gentiluomo*

1997
Клаудіо Магріс. *Мікрокосмоси*
Claudio Magris. *Microcosmi*

1998
Енцо Січіліано. *Гарні моменти*
Enzo Siciliano. *I bei momenti*

1999
Дачіа Мараіні. *Темрява*
Dacia Maraini. *Buio*

2000
Ернесто Ферреро. *N*
Ernesto Ferrero. *N.*

2001
Доменіко Старноне. *Геть стогін*
Domenico Starnone. *Via Gemito*

2002
Маргарет Мадзантіні. *Не вмирай*
Margaret Mazzantini. *Non ti muovere*

2003
Меланія Дж. Мадзукко. *Життя*
Melania G. Mazzucco. *Vita*

2004
Уго Ріккareллі. *Прекрасний біль*
Ugo Riccarelli. *Il dolore perfetto*

2005
Мауріціо Маджані. *Нічний мандрівник*
Maurizio Maggiani. *Il viaggiatore notturno*

ЛІТЕРАТУРНА ПРЕМІЯ "НІКА" (Польща)
NAGRODA LITERACKA NIKE (Polska)

Заснована у 1997 р. і є однією із найпрестижніших польських премій у галузі художньої літератури. Фундаторами премії є "Gazeta Wyborcza" і компанія NICOM Consulting. Премію "Ніка" вручають за найкращу книгу, що має "високі літературні і гуманістичні цінності" в жанрах прози, поезії чи есеїстики. У журі входять авторитетні вчені, критики, письменники. Лауреат отримує статуетку Ніки і грошову винагороду — 100 тисяч злотих.

1997
Веслав Мишлівскі. *Видноколо*
Wieslaw Myśliwski. *Widnokrag*

1998
Чеслав Мілош. *Придорожний песик*
Czesław Miłosz. *Piesek przydrozny*

1999
Станіслав Баранчак. *Хірургічна точність*
Stanisław Barańczak. *Chirurgiczna precyzja*

2000
Тадеуш Ружевич. *Мама помирає*
Tadeusz Różewicz. *Matka odchodzi*

2001
Єжи Пільх. *Пісні пияків*
Jerzy Pilch. *Pod Mocnym Aniolem*

2002
Йоанна Ольчак-Ронікер. *У саду пам'яті*
Joanna Olczak-Ronikier. *W ogrodzie pamięci*

2003
Ярослав Марк Римкевич. *Захід сонця у Мілянувеку*
Jarosław Mark Rymkiewicz. *Zachód słońca w Milanówku*

2004
Войцех Кучок. *Дрантя*
Wojciech Kuczok. *Gnój*

2005
Анджей Стасюк. *По дорозі у Бабадаг*
Andrzej Stasiuk. *Jadąc do Babadag*

БУКЕРІВСЬКА ПРЕМІЯ (Росія)
БУКЕРОВСКАЯ ПРЕМИЯ (Россия)

Букерівська премія (у 1999–2001 рр. *Букер — Smirnoff*, з 2002 р. *"Букер — Відкрита Росія"*) — літературна премія за найкращий російськомовний роман, вперше опублікований у минулому році. Заснована у 1992 р. з ініціативи Британської Ради в Росії як проект, аналогічний британській Букерівській премії (організований, проте, зовсім інакше). Поступово керівництво премією було передане російським літераторам в особі Букерівського комітету. Список претендентів на премію спочатку формувався колегією номінаторів, з 2003 р. номінаторами виступають видавці і публікатори. Щорічно змінюване журі з п'яти членів (четверо — письменники, критики, філологи, п'ятий член журі найчастіше представляє якийсь інший вид мистецтва) спочатку визначає шорт-лист (від трьох до шести романів), а згодом оголошує переможця. Сума премії з 1992 виросла з 10 000 $ до 15 000 $.

1992 Марк Харитонов. *Лінія долі, чи Скринька Мілашевича*
Марк Харитонов. *Линия судьбы, или Сундучок Милашевича*

1993 Володимир Маканін. *Стіл, застелений сукном з карафкою посередині*
Владимир Маканин. *Стол, покрытый сукном с графином посередине*

1994 Булат Окуджава. *Скасований театр*
Булат Окуджава. *Упразднённый театр*

1995 Георгій Владімов. *Генерал і його армія*
Георгий Владимов. *Генерал и его армия*

1996 Андрій Сергеєв. *Альбом для марок*
Андрей Сергеев. *Альбом для марок*

1997 Анатолий Азольський. *Клітка*
Анатолий Азольский. *Клетка*

1998 Олександр Морозов. *Старі листи*
Александр Морозов. *Старые письма*

1999 Михайло Бутов. *Свобода*
Михаил Бутов. *Свобода*

2000 Михайло Шишкін. *Взяття Ізмаїла*
Михаил Шишкин. *Взятие Измаила*

2001 Людмила Уліцька. *Казус Кукоцького*
Людмила Улицкая. *Казус Кукоцкого*

2002 Олег Павлов. *Карагандинські дев'ятини*
Олег Павлов. *Карагандинские девятины*

2003 Рубен Давид Гонсалес Гальєго. *Біле на чорному*
Рубен Давид Гонсалес Гальего. *Белое на чёрном*

2004 Василь Аксьонов. *Вольтер'янці і вольтер'янки*
Василий Аксёнов. *Вольтерьянцы и вольтерьянки*

2005 Денис Гуцко. *Без дороги-сліду*
Денис Гуцко. *Без пути-следа*

НАЦІОНАЛЬНА КНИЖКОВА ПРЕМІЯ В ГАЛУЗІ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ (США) NATIONAL BOOK AWARD FOR FICTION (USA)

Заснована у 1950 р. групою видавців. Премію вручають у чотирьох номінаціях: художня література, поезія, дитяча література, а також — усупереч назві премії — документальна література. Переможців у кожній номінації визначає незалежне журі із 5 осіб. Приз — близько 10 тисяч доларів і кришталева статуетка. Церемонія вручення відбувається у Нью-Йорку.

1950

Художня література
Нельсон Альгрен. *Чоловік із золотою рукою*
Nelson Algren. *The Man With The Golden Arm*

Документальна література
Ральф Л. Раск. *Ральф Волдо Емерсон*
Ralph L. Rusk. *Ralph Waldo Emerson*

Поезія
Вільям Карлос Вільямс. *Петерсон: Книга III та вибрані поезії*
William Carlos Williams. *Paterson: Book III and Selected Poems*

1951

Художня література
Вільям Фолкнер. *Оповідання*
William Faulkner. *The Collected Stories*

Документальна література
Ньютон Арвін. *Герман Мелвілл*
Newton Arvin. *Herman Melville*

Поезія
Воллес Стівенс. *Аврори осені*
Wallace Stevens. *The Auroras of Autumn*

1952

Художня література
Джеймс Джонс. *Звідси і до безмежності*
James Jones. *From Here to Eternity*

Поезія
Маріанна Моор. *Поезії*
Marianne Moore. *Collected Poems*

1953

Художня література
Ральф Еллісон. *Людина-невидимка*
Ralph Ellison. *Invisible Man*

Поезія
Арчібальд Мак Лейш. *Поезії. 1917–1952*
Archibald MacLeish. *Collected Poems. 1917–1952*

1954

Художня література
Сол Беллоу. *Пригоди Авгі Марча*
Saul Bellow. *The Adventures of Augie March*

Поезія
Конрад Айкен. *Поезії*
Conrad Aiken. *Collected Poems*

1955

Художня література
Вільям Фолкнер. *Байка*
William Faulkner. *A Fable*

Поезія
Воллес Стівенс. *Поезії*
Wallace Stevens. *The Collected Poems*

1956

Художня література
Джон О'Хара. *Будинок на Норт Фредерік, 10*
John O'Hara. *Ten North Frederick*

Поезія
В. Х. Оден. *Щит Ахіллеса*
W. H. Auden. *The Shield of Achilles*

1957

Художня література
Райт Морріс. *Поле зору*
Wright Morris. *The Field of Vision*

Поезія
Річард Вілбур. *Речі світу*
Richard Wilbur. *Things of the World*

1958

Художня література
Джон Чівер. *Хроніки Вапшота*
John Cheever. *The Wapshot Chronicle*

Поезія
Роберт Пенн Воррен. *Обіцянки: Поезії. 1954–1956*
Robert Penn Warren. *Promises: Poems. 1954–1956*

1959
Художня література
Бернард Маламуд. *Чарівна діжка*
Bernard Malamud. *The Magic Barrel*
Документальна література
Дж. Крістофер Герольд. *Повелителька епохи: Життя мадам Де Сталь*
J. Christopher Herold. *Mistress to an Age: A Life of Madame De Stael*
Поезія
Теодор Рьотке. *Слова вітру*
Theodore Roethke. *Words for the Wind*

1960
Художня література
Філіп Рот. *Прощай, Колумбусе*
Philip Roth. *Goodbye, Columbus*
Документальна література
Річар Еллманн. *Джеймс Джойс*
Richard Ellmann. *James Joyce*
Поезія
Роберт Лоуелл. *Уроки життя*
Robert Lowell. *Life Studies*

1961
Художня література
Конрад Ріхтер. *Води Кроносу*
Conrad Richter. *The Waters of Kronos*
Поезія
Ренделл Джаррелл. *Жінка у вашингтонському зоопарку*
Randall Jarrell. *The Woman at the Washington Zoo*

1962
Художня література
Волкер Персі. *Кіноман*
Walker Percy. *The Moviegoer*
Поезія
Алан Даген. *Поезії*
Alan Dugan. *Poems*

1963
Художня література
Дж. Ф. Пауерс. *Morte d'Urban*
J. F. Powers. *Morte d'Urban*
Документальна література
Леон Едель. *Генрі Джеймс, том II: Завоювання Лондона; том III: Роки.*
Leon Edel. *Henry James, Vol. II: The Conquest of London; Vol. III: The Middle Years*
Поезія
Вільям Стаффорд. *Подорож крізь темряву*
William Stafford. *Traveling Through the Dark*

1964
Художня література
Джон Апдайк. *Кентавр*
John Updike. *The Centaur*
Мистецтво і літературна діяльність
Ейлін Вард. *Джон Кітс: Становлення поета*
Aileen Ward. *John Keats: The Making of a Poet*
Поезія
Джон Кроу Ренсон. *Вибрані поезії*
John Crowe Ransom. *Selected Poems*

1965
Художня література
Сол Беллоу. *Герцог*
Saul Bellow. *Herzog*
Поезія
Теодор Рьотке. *Далеке поле*
Theodore Roethke. *The Far Field*

1966
Мистецтво і літературна діяльність
Джанет Фланнер. *Паризький журнал. 1944–1965 роки*
Janet Flanner. *Paris Journal. 1944–1965*
Художня література
Кетрін Анна Портер. *Оповідання*
Katherine Anne Porter. *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*
Поезія
Джеймс Дікі. *Вибір самця під час шлюбного танцю: Поезії*
James Dickey. *Buckdancer's Choice: Poems*

1967
Мистецтво і літературна діяльність
Джастін Каплан. *Містер Клеменс та Марк Твен: Біографія*
Justin Kaplan. *Mr. Clemens and Mark Twain: A Biography*
Художня література
Бернард Маламуд. *Посередник у сумнівних справах*
Bernard Malamud. *The Fixer*
Поезія
Джеймс Меррілл. *Дні і ночі*
James Merrill. *Nights and Days*

1968
Мистецтво і літературна діяльність
Вільям Трой. *Вибрані есе*
William Troy. *Selected Essays*
Художня література
Торнтон Вайлдер. *Восьмий день*
Thornton Wilder. *The Eighth Day*
Поезія
Роберт Блай. *Світло навколо тіла*
Robert Bly. *The Light Around the Body*

1969
Мистецтво і літературна діяльність
Норман Мейлер. *Армії ночі: Історія як новела та новела як історія*
Norman Mailer. *The Armies of the Night: History as a Novel, The Novel as History*
Дитяча література
Мейндерт Дейонґ. *Поїздка з Пеппермінт Стріт*
Meindert DeJong. *Journey from Peppermint Street*

Художня література
Єжі Косінські. *Кроки*
Jerzy Kosinski. *Steps*
Поезія
Джон Берріман. *Його іграшка, його мрія, його сон*
John Berryman. *His Toy, His Dream, His Rest*

1970
Дитяча література
Ісаак Башевіс Зінгер. *День задоволень: Оповідь про хлопчика, котрий виріс у Варшаві*
Isaac Bashevis Singer. *A Day of Pleasure: Stories of a Boy Growing up in Warsaw*
Художня література
Джойс Керол Оутс. *Їм*
Joyce Carol Oates. *Them*
Поезія
Елізабет Бішоп. *Поезія*
Elizabeth Bishop. *The Complete Poems*

1971
Мистецтво і літературна діяльність
Френсіс Стігмюллер. *Кокто: Біографія*
Francis Steegmuller. *Cocteau: A Biography*
Дитяча література
Ллойд Александер. *Чудові нещасні випадки зі Себастіаном*
Lloyd Alexander. *The Marvelous Misadventures of Sebastian*
Художня література
Сол Беллоу. *Планета містера Саммлера*
Saul Bellow. *Mr. Sammler's Planet*
Поезія
Мона Ван Дайн. *Побачити, спробувати*
Mona Van Duyn. *To See, To Take*

1972
Дитяча література
Дональд Бартельм. *Трішки неправильна пожежна машина джина із пляшки*
Donald Barthelme. *The Slightly Irregular Fire Engine or The Hithering Thithering Djinn*
Художня література
Фленнері О'Коннор. *Оповідання*
Flannery O'Connor. *The Complete Stories*
Поезія
Ховард Мосс. *Вибрані поезії*
Howard Moss. *Selected Poems*

Франк О'Хара. *Поезії*
Frank O'Hara. *The Collected Poems*

1973
Мистецтво і літературна діяльність
Артур М. Вільсон. *Дідро*
Arthur M. Wilson. *Diderot*
Дитяча література
Урсула К. Ле Гуїн. *Найдальший берег*
Ursula K. Le Guin. *The Farthest Shore*
Художня література
Джон Барт. *Химера*
John Barth. *Chimera*

Джон Вільямс. *Август*
John Williams. *Augustus*
Поезія
А. Р. Аммонс. *Поезії. 1951–1971*
A. R. Ammons. *Collected Poems. 1951–1971*

1974
Дитяча література
Елеанор Камерон. *Суд дітей каменю*
Eleanor Cameron. *The Court of the Stone Children*
Художня література
Томас Пінчон. *Важливість веселки*
Thomas Pynchon. *Gravity's Rainbow*

Ісаак Башевіс Зінгер. *Корона з пір'я та інші історії*
Isaac Bashevis Singer. *A Crown of Feathers and Other Stories*
Поезія
Аллен Гінсберг. *Осінь Америки: Поезії її штатів. 1965–1971*
Allen Ginsberg. *The Fall of America: Poems of these States. 1965–1971*

Адрієнн Річ. *Пірнаючи між уламки затопленого корабля: Поезії 1971–1972*
Adrienne Rich. *Diving into the Wreck: Poems 1971–1972*

1975
Мистецтво і літературна діяльність
Роджер Шаттук. *Марсель Пруст*
Roger Shattuck. *Marcel Proust*
Біографія
Річард Б. Сьюволл. *Життя Емілії Дікінсон*
Richard B. Sewall. *The Life of Emily Dickinson*
Дитяча література
Вірджинія Гамільтон. *Хіггінс Великий*
Virginia Hamilton. M. C. *Higgins the Great*
Художня література
Роберт Стоун. *Собаки-солдати*
Robert Stone. *Dog Soldiers*

Томас Вільямс. *Волосся Гарольда Ру*
Thomas Williams. *The Hair of Harold Roux*
Поезія
Мерілін Хекер. *Презентація*
Marilyn Hacker. *Presentation Piece*

1976
Дитяча література
Вальтер Д. Едмондс. *Сарай Берта Брінса*
Walter D. Edmonds. *Bert Breen's Barn*
Художня література
Вільям Гаддіс. *Молодший*
William Gaddis. *Jr*
Поезія
Джон Ашбері. *Автопортрет у випуклому дзеркалі*
John Ashbery. *Self-portrait in a Convex Mirror*

1977
Дитяча література
Катрін Патерсон. *Господар лялькового театру*
Katherine Paterson. *The Master Puppeteer*

Художня література
Волліс Стегнер. *Птах-спостерігач*
Wallace Stegner. *The Spectator Bird*
Поезія
Річард Ебергард. *Поезії. 1930–1976*
Richard Eberhart. *Collected Poems, 1930–1976*

1978
Біографія й автобіографія
В. Джексон Бейт. *Самюел Джонсон*
W. Jackson Bate. *Samuel Johnson*
Дитяча література
Юдіт і Герберт Коль. *Краєвид з дуба*
Judith & Herbert Kohl. *The View From the Oak*
Художня література
Мері Лі Сеттл. *Кровні зв'язки*
Mary Lee Settle. *Blood Ties*
Поезія
Говард Немеров. *Поезії*
Howard Nemerov. *The Collected Poems*

1979
Дитяча література
Катрін Патерсон. *Великий Джіллі Гопкінс*
Katherine Paterson. *The Great Gilly Hopkins*
Художня література
Тім О'Брайєн. *Ідучи після Каччіато*
Tim O'Brien. *Going After Cacciato*
Поезія
Джеймс Мерріллл. *Мірабель: Книга цифр*
James Merrill. *Mirabell: Book of Numbers*

1980
Автобіографія
Малькольм Коулі. *І я доклався до письменницького ремесла: Сторінки історії літератури. 1918–1978*
Malcolm Cowley. *And I Worked at the Writer's Trade: Chapters of Literary History 1918–1978*
Дитяча література
Джоан В. Блос. *Зустріч днів: Журнал для дівчат Нової Англії*
Joan W. Blos. *A Gathering of Days: A New England Girl's Journal*

Меделейн Л'Енгле. *Ледь нахилена планета*
Madeleine L'Engle. *A Swiftly Tilting Planet*
Художня література
Вільям Стайрон. *Вибір Софі*
William Styron. *Sophie's Choice*

Джон Ірвінг. *Світ згідно із Ґарпом*
John Irving. *The World According to Garp*
Перша новела
Вільям Вартон. *Дивакуватість*
William Wharton. *Birdy*
Література з елементами містики
Джон Д. Макдональд. *Зелений потрошитель*
John D. MacDonald. *The Green Ripper*
Поезія
Філіп Левін. *Попелище*
Philip Levine. *Ashes*
Вестерн
Луїс Л'Амор. *Бендіго Шафтер*
Louis L'Amour. *Bendigo Shafter*

1981
Біографія й автобіографія
Джастін Каплан. *Волт Вітмен*
Justin Kaplan. *Walt Whitman*

Дірдре Байр. *Самюел Бекетт*
Deirdre Bair. *Samuel Beckett*
Дитяча художня література
Бетсі Байєрс. *Нічні плавці*
Betsy Byars. *The Night Swimmers*

Беверлі Клеарі. *Рамона та її мати*
Beverly Cleary. *Ramona and Her Mother*
Художня література
Райт Морріс. *Пісні прерій*
Wright Morris. *Plains Song*

Джон Чівер. *Оповідання*
John Cheever. *The Stories*
Перша новела
Енн Аренсберґ. *Сестра Вольф*
Ann Arensberg. *Sister Wolf*
Загальна художня література
Мексін Хонґ Кінґстон. *Китайці*
Maxine Hong Kingston. *China Men*
Поезія
Лізель Мюллер. *Потреба спокою*
Lisel Mueller. *The Need to Hold Still*

1982
Дитяча художня література
Ллойд Александер. *Орієнтир на захід*
Lloyd Alexander. *Westmark*

Овіда Себестьєн. *Слова від серця*
Ouida Sebestyen. *Words by Heart*
Дитяча література з малюнками
Моріс Сендак. *За межами ось там*
Maurice Sendak. *Outside Over There*

Пітер Спайєр. *Ноїв ковчег*
Peter Spier. *Noah's Ark*
Художня література
Джон Апдайк. *Кролик розбагатів*
John Updike. *Rabbit is Rich*

Вільям Максвелл. *Бувай, побачимося завтра*
William Maxwell. *So Long, See You Tomorrow*
Перша новела
Робб Форман Дью. *Дейл кохає Софі до смерті*
Robb Forman Dew. *Dale Loves Sophie to Death*
Поезія
Вільям Бронк. *Життєві основи: Нові та вибрані поезії*
William Bronk. *Life Supports: New and Collected Poems*

1983
Біографія й автобіографія
Джеймс Р. Меллоу. *Натаніел Готорн і його час*
James R. Mellow. *Nathaniel Hawthorne in His Time*

Дитяча художня література

Джін Фрітц. *Туга за батьківщиною: Моя власна історія*
Jean Fritz. *Homesick: My Own Story*

Паула Фокс. *Місце збоку*
Paula Fox. *A Place Apart*

Джойс Керол Томас. *Обпалені вогнем*
Joyce Carol Thomas. *Marked by Fire*

Дитяча література з малюнками

Барбара Куні. *Міс Рамфіус*
Barbara Cooney. *Miss Rumphius*

Вільям Стейг. *Доктор Де Сото*
William Steig. *Doctor De Soto*

Мері Енн Хоберман, Бетті Фрейзер. *Будиночок, який є будиночком для мене*
Mary Ann Hoberman; Betty Fraser. *A House is a House for Me*

Художня література

Еліс Волкер. *Колір пурпуру*
Alice Walker. *The Color Purple*

Юдора Велті. *Оповідання*
Eudora Welty. *Collected Stories*

Перша новела

Ґлорія Нейлор. *Жінки з площі Брюстер*
Gloria Naylor. *The Women of Brewster Place*

Поезія

Ґалвей Кіннелл. *Поезії*
Galway Kinnell. *Selected Poems*

Чарлз Райт. *Сільська музика: Ранні поезії*
Charles Wright. *Country Music: Selected Early Poems*

1984

Художня література

Еллен Джілкрайст. *Перемога над Японією: Оповідання*
Ellen Gilchrist. *Victory over Japan: A Book of Stories*

Перша робота у художній літературі

Ґеррієт Дуерр. *Каміння для Ібарри*
Harriet Doerr. *Stones for Ibarra*

1985

Художня література

Дон Де Лілло. *Білий шум*
Don DeLillo. *White Noise*

Перша робота у художній літературі

Боб Шакочіс. *Легкість на островах*
Bob Shacochis. *Easy in the Islands*

1986

Художня література

Е. Л. Доктороу. *Світовий ярмарок*
E. L. Doctorow. *World's Fair*

1987

Художня література

Леррі Хайнеманн. *Оповіді Пако*
Larry Heinemann. *Paco's Story*

1988

Художня література

Піт Декстер. *Паризька форель*
Pete Dexter. *Paris Trout*

1989

Художня література

Джон Кейсі. *Спартіна*
John Casey. *Spartina*

1990

Художня література

Чарлз Джонсон. *Середній прохід*
Charles Johnson. *Middle Passage*

1991

Художня література

Норман Раш. *Підгонка*
Norman Rush. *Mating*

Поезія

Філіп Левін. *Що таке праця*
Philip Levine. *What Work Is*

1992

Художня література

Кормак Мак Карті. *Усі ці чудові коні*
Cormac McCarthy. *All the Pretty Horses*

Поезія

Мері Олівер. *Нові та вибрані поезії*
Mary Oliver. *New & Selected Poems*

1993

Художня література

Е. Енні Праулкс. *Торгові новини*
E. Annie Proulx. *The Shipping News*

Документальна література

Ґор Відал. *Сполучені Штати: Есе. 1952–1992*
Gore Vidal. *United States: Essays 1952–1992*

Поезія

А. Р. Аммонс. *Сміття*
A. R. Ammons. *Garbage*

1994

Художня література

Вільям Гаддіс. *Його власна веселість*
William Gaddis. *A Frolic of His Own*

Поезія

Джеймс Тейт. *Гідна уваги компанія Флетчерів*
James Tate. *A Worshipful Company of Fletchers*

1995

Художня література

Філіп Рот. *Театр Саббата*
Philip Roth. *Sabbath's Theater*

Поезія

Стенлі К'юнітц. *Проходячи скрізь: Останні вірші*
Stanley Kunitz. *Passing Through: The Later Poems*

1996

Художня література

Андреа Баррет. *Корабель, охоплений лихоманкою, й інші оповідання*
Andrea Barrett. *Ship Fever and Other Stories*

Поезія
Хейден Керрут. *Збиті яйця та віскі*
Hayden Carruth. *Scrambled Eggs & Whiskey*
Молодіжна література
Віктор Мартінес. *Папуга у печі: Мі Віда*
Victor Martinez. *Parrott In the Oven: MiVida*

1997
Художня література
Чарлз Фрейзієр. *Золота гора*
Charles Frazier. *Cold Mountain*
Поезія
Вільям Мередіт. *Зусилля при виголошенні промови: Нові та вибрані поезії*
William Meredith. *Effort at Speech: New & Selected Poems*
Молодіжна література
Хен Нолан. *Танцюючи на краю*
Han Nolan. *Dancing on the Edge*

1998
Художня література
Еліс Мак Дермотт. *Чарівний Біллі*
Alice McDermott. *Charming Billy*
Поезія
Джералд Стерн. *Цей час: Нові та вибрані поезії*
Gerald Stern. *This Time: New and Selected Poems*
Молодіжна література
Луїс Сачар. *Дірки*
Louis Sachar. *Holes*

1999
Художня література
Ха Джін. *Очікування*
Ha Jin. *Waiting*
Поезія
Аї. *Вдача: Нові та вибрані поезії*
Ai. *Vice: New & Selected Poems*
Молодіжна література
Кімберлі Вілліс Голт. *Коли бобер Захарій прийшов у місто*
Kimberly Willis Holt. *When Zachary Beaver Came to Town*

2000
Художня література
Сюзан Зонтаг. *В Америці*
Susan Sontag. *In America*
Поезія
Люсілл Кліфтон. *Благословляючи кораблі: Нові та вибрані поезії. 1988–2000*
Lucille Clifton. *Blessing the Boats: New and Selected Poems 1988–2000*
Молодіжна література
Ґлорія Велен. *Бездомний птах*
Gloria Whelan. *Homeless Bird*

2001
Художня література
Джонатан Францен. *Виправлення*
Jonathan Franzen. *The Corrections*
Поезія
Алан Дуган. *Сім віршів: Нові та ранні поезії*
Alan Dugan. *Poems Seven: New and Complete Poetry*
Молодіжна література
Вірджинія Ювер Вольфф. *Щиро віруючий*
Virginia Euwer Wolff. *True Believer*

2002
Художня література
Джулія Гласс. *Три червні*
Julia Glass. *Three Junes*
Поезія
Рут Стоун. *У наступній галактиці*
Ruth Stone. *In the Next Galaxy*
Молодіжна література
Ненсі Фармер. *Будинок Скорпіона*
Nancy Farmer. *The House of the Scorpion*

2003
Художня література
Шерлі Хаззард. *Велика пожежа*
Shirley Hazzard. *The Great Fire*
Поезія
С. К. Вільямс. *Співи*
C. K. Williams. *The Singing*
Молодіжна література
Поллі Горват. *Сезон консервування*
Polly Horvath. *The Canning Season*

2004
Художня література
Лілі Так. *Новини з Парагваю*
Lily Tuck. *The News from Paraguay*
Поезія
Джін Валентайн. *Двері у горі: Нові та вибрані поезії. 1965–2003*
Jean Valentine. *Door in the Mountain: New and Collected Poems, 1965–2003*
Молодіжна література
Піт Гаутман. *Безбожник*
Pete Hautman. *Godless*

ПЕН-ФОЛКНЕР (США)
PEN-FAULKNER (USA)

Присуджується з 1981 р. за твори художньої літератури. В основу фонду ПЕН-Фолкнер покладена Нобелівська премія В. Фолкнера, яку письменник пожертвував на розвиток американської літератури. Грошова винагорода премії становить близько 35 тисяч доларів, із них 15 тисяч отримує переможець, а решта ділиться порівну між чотирма іншими фіналістами. Журі із трьох осіб (зазвичай це відомі письменники і критики) обирають спочатку п'ять найкращих творів року, а після цього — один, який і отримує головну нагороду. Церемонія вручення відбувається у Вашингтоні (штат Колумбія).

1981
Вальтер Абіш. *Якою є німецька мова*
Walter Abish. *How German Is It?*

1982
Девід Бредлі. *Інцидент у Чейнісвіллі*
David Bradley. *The Chaneysville Incident*

1983
Тобі Олсон. *Морський пейзаж*
Toby Olson. *Seaview*

1984
Джон Едгар Вайдман. *За вами послали вчора*
John Edgar Wideman. *Sent for You Yesterday*

1985
Тобіас Вольф. *Обкрадач хиж*
Tobias Wolff. *The Barracks Thief*

1986
Петер Тейлор. *Старий ліс*
Peter Taylor. *The Old Forest*

1987
Річард Вайлі. *Солдати в бігах*
Richard Wiley. *Soldiers in Hiding*

1988
Т. Корагіссан Бойл. *Кінець світу*
T. Coraghessan Boyle. *World's End*

1989
Джеймс Солтер. *Сутінки*
James Salter. *Dusk*

1990
Е. Л. Доктороу. *Біллі Бафгейт*
E. L. Doctorow. *Billy Bathgate*

1991
Джон Едґар Вайдман. *Філадельфійський вогонь*
John Edgar Wideman. *Philadelphia Fire*

1992
Дон Делілло. *Мао Другий*
Don Delillo. *Mao II*

1993
Е. Енні Проулікс. *Поштові листівки*
E. Annie Proulx. *Postcards*

1994
Філіп Рот. *Операція "Шайлок"*
Philip Roth. *Operation Shylock*

1995
Девід Ґатерсон. *Сніг, що падає на кедрові дерева*
David Guterson. *Snow Falling on Cedars*

1996
Річард Форд. *День незалежності*
Richard Ford. *Independence Day*

1997
Джіна Берріолт. *Жінки у їхніх ліжках*
Gina Berriault. *Women in Their Beds*

1998
Рафі Забор. *Ведмідь іде додому*
Rafi Zabor. *The Bear Comes Home*

1999
Майкл Каннінґем. *Години*
Michael Cunningham. *The Hours*

2000
Ха Джін. *Чекання*
Ha Jin. *Waiting*

2001
Філіп Рот. *Людська ганьба*
Philip Roth. *The Human Stain*

2002
Енн Петчетт. *Бельканто*
Ann Patchett. *Bel Canto*

2003
Сабіна Муррей. *Примхи*
Sabina Murray. *The Caprices*

2004
Джон Апдайк. *Ранні оповідання*
John Updike. *The Early Stories*

2005
Ха Джін. *Сміття війни*
Ha Jin. *War Trash*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

І. Хрестоматії, антології, збірки текстів

50 польських поетів: Антологія польської поезії у перекладах Д. Павличка. — К., 2004.

Австрійська читанка: Антологія австрійської літератури XX ст. — Львів, 2005.

Альманах перекладацької майстерності 2000—2001. — Львів—Дрогобич, 2002. — Т. 1: Художні переклади.

Американська новела. — К., 1978.

Антична література: Хрестоматія. — К., 1968.

Антологія болгарської поезії: У 2 т. — К., 1974.

Антологія зарубіжної поезії другої половини XIX—XX сторіччя. — К., 2002.

Антологія літератур Сходу. — Харків, 1961.

Антологія польської поезії: У 2 т. — К., 1979.

Антологія римської поезії.— К., 1920.

Антологія словацької поезії XX століття. — К., 1997.

Антологія сучасної норвезької новели. — Львів, 2003.

Антологія японської класичної поезії. Танка. Ренга (VIII—XV ст.) у пер. І. Бондаренка. — К., 2004.

Антологія японської поезії: Хайку XVII—XX ст. у пер. І. Бондаренка. — К., 2002.

Байки зарубіжних байкарів у переспівах та перекладах М. Годованця. — К., 1973.

Березова криниця. Молода поезія РРФСР: Антологія. — К., 1972.

Білоруська радянська поезія: Антологія: У 2 т. — К., 1971.

Братній перегук: Поезія. — Львів, 1980.

Бурштинові береги: Молода поезія Латвії. — К., 1974.

Весняні кодри: Молода поезія Молдавії. — К., 1973.

Відкриття: Оповідання письменників НДР. — К., 1978.

Вірменська класична поезія. — К., 1988.

Вірменська радянська поезія: Антологія. — К., 1980.

Вірменські оповідання. — К., 1973.

Вітер з полонини. — Ужгород, 1986.

Вічне небо сахіба. — К., 1978.

Вогненні вітри: Поезія та проза арабських письменників. — К., 1983.

Голоси Азербайджану. — К., 1980.

Голоси Естонії. — К., 1979.

Голоси стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури. — К., 1982.

Гончарук З. Ядран — з мов народів Югославії. — К., 1986.

Господар у домі: Оповідання ірландських письменників. — К., 1981.

Давньогрецька трагедія: Збірник. — К., 1981.

Дамоклів меч: Антична новела. — К., 1984.

Двадцять австрійських поетів XX сторіччя: Поезія. — К., 1998.

Дорога крізь джунглі. — К., 1978.

Естонська новела. — К., 1975.

Естонське радянське оповідання. — К., 1982.

З глибини. Балади народів світу. — К., 1956.

З італійської сучасної поезії. — К., 1958.

За морями-океанами. — К., 1985.

Заграва: Світова поезія XX століття. — К., 1989.

Захід і Схід: Переклади В. Мисика. — К., 1990.

Зеров М. Твори: У 2 т. — Т. 1: Переклади і поезії. — К., 1990.

Зеров Мих. Антологія німецької поезії. — Авгсбург, 1954.

Зеров Мих. Антологія французької поезії. — Мюнхен, 1954.
Золоте руно: З античної поезії. — К., 1985.
Із зарубіжної поезії. — К., 1972.
Індійські та пакистанські оповідання. — К., 1955.
Калинові мости. — К., 1969.
Качуровський І. Золота галузка: Антологія іберійської та іберoамериканської поезії. — Буенос-Айрес — Мюнхен, 1991.
Книга пригод. — К., 1983.
Колодій В. Братерство. — Львів, 1985.
Кочур Г. Відлуння: Вибрані переклади. — К., 1969.
Кочур Г. Друге відлуння: Переклади. — К., 1991.
Кочур Г. Третє відлуння: Поетичні переклади. — К., 2000.
Латиноамериканська повість. — К., 1978.
Латиське радянське оповідання. — К., 1982.
Литовська радянська поезія: Антологія. — К., 1985.
Литовське радянське оповідання. — К., 1981.
Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера: Переклади. — К., 1990.
Македонська новела. — К., 1972.
Матеріали до вивчення літератур зарубіжного Сходу: Хрестоматія. — К., 2001.
Мелодії вірменського краю. — К., 1973.
Мислителі німецького романтизму. — Івано-Франківськ, 2003.
Міст: Сучасне чеське оповідання. — К., 1984.
Місяць над Фудзі: 100 японських хокку у пер. О. Масикевича. — К., 1971.
Молдавська радянська поезія. — К., 1975.
Молдавське радянське оповідання. — К., 1980.
На ріках вавілонських: З найдавнішої літератури Шумеру, Вавілону, Палестини. — К., 1991.
Незгасне полум'я любові: Антологія іспанської поезії XII—XX століття у перекладах О. Криштальської. — Луцьк, 2003.
Ода вольності: Мала антологія російської поезії у перекладах Д. Павличка. — К., 2004.
"Ой не течи, Ганго, вночі". — К., 1985.
Оповідання арабських письменників. — К., 1959.
Оповідання письменників В'єтнаму. — К., 1981.
Оповідання письменників Індії. — К., 1981.
Орест М. Вибір поезій: Р. М. Рільке, Г. фон Гофмансталь, М. Давтендай. — Авгсбург, 1953.
Орест М. Держава слова: Вірші та переклади. — К., 1995.
Орест М. Море і мушля: Антологія європейської поезії. — Мюнхен, 1959.
Освальд Бургардт. Залізні сонети: Антологія німецької поезії. — К., 1925.
Павличко Д.В. Сонети. Світовий сонет. — К., 2004.
Пелюстки пісень: Японська поезія жанрів танка та хокку у пер. В. Горлова. — Вінниця, 1999.
Первомайський Л. Твори: У 7 т. — ТТ. 5—6: Переклади. — К., 1986.
Передчуття: Із світової поезії другої половини XIX — початку XX сторіччя. — К., 1979.
Перо рожевої чакви. — К., 1984.
Пісні Естонії. — К., 1972.
Пісні свободи і миру: Голоси латиноамериканських та африканських поетів. — К., 1962.
Подарунок з Німану: Сучасна литовська поезія. — К., 1963.
Поезія Африки. — К., 1983.
Поезія грузинського народу: Антологія: У 2 т. — К., 1961.
Поезія народів Монголії. — К., 1971.
Поклик: Із світової поезії XX сторіччя. — К., 1984.
Полум'я: Збірка оповідань арабських письменників. — К., 1964.
Ранковий спокій: Корейська класична поезія у пер. О. Жовтіса. — К., 1986.

Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. — ТТ. 5–11: Переклади.— К., 1983–1989.
Світанок: Із європейської поезії Відродження. — К., 1978.
Світло у вікні: Сучасна іспанська новела. — К., 1986.
Світовий сонет: Антологія. — К., 1983.
Севанський світанок. — К., 1973.
Село над морем. — К., 1987.
Слов'янська ліра: Збірник. — К., 1983.
Слов'янське небо: Збірник. — Львів, 1972.
Слов'янські балади. — К., 1946.
Словацька поезія: Антологія. — К., 1964.
Слово, народжене в борні: Поезія та проза молодих латиноамериканських письменників. — К., 1984.
Слово з полум'ям: В'єтнамська поезія у пер. М. Кашель. — К., 1972.
Сонячне гроно. — К., 1970.
Співець: Із світової поезії кінця XVIII — першої половини XIX сторіччя. — К., 1972.
Стежка крізь безмір: Сто німецьких поезій (750–1950) у перекладах І. Качуровського. — Париж — Львів — Цвікау, 2000.
Стріха М. Пісні Нового Світу: Улюблені вірші поетів США та Канади. — К., 2004.
Стріха М. Улюблені англійські вірші та навколо них. — К., 2003.
Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. — Т. 5 (додатковий): Переклади. — Львів, 1998.
Сузір'я французької поезії: У 2 т. — К., 1971.
Сучасна австралійська повість. — К., 1982.
Сучасна болгарська новела. — К., 1977.
Сучасна грецька повість. — К., 1981.
Сучасна датська новела. — К., 1982.
Сучасна ірландська новела. — К., 1983.
Сучасна канадська повість. — К., 1984.
Сучасна латиноамериканська повість. — К., 1978.
Сучасна латиська повість. — К., 1984.
Сучасна норвезька новела. — К., 1975.
Сучасна російська повість. — К., 1983.
Сучасна югославська повість. — К., 1981.
Сучасні польські оповідання. — К., 1951.
Таджицька поезія: Антологія. — К., 1962.
Таллінське небо: Антологія молодої естонської поезії. — К., 1975.
Тисячоліття: Поетичний переклад України-Русі. — К., 1995.
Тому що вони сущі: Антологія сучасної польської поезії. — Львів, 1996.
Цвіт мигдалю: Молода поезія Узбекистану. — К., 1975.
Чеська поезія: Антологія. — К., 1964.
Чотирилисник на щастя: Сучасне чеське оповідання. — К., 1984.
Шевченко О. Переклади. — К., 1970.
Шкробинець Ю. Угорська арфа. — Ужгород, 1970.
Щурат В. Поезія XIX віку. — Львів, 1903.
Югославська повість. — К., 1980.
Японська лірика феодальної доби у пер. Ол. Кремена. — Харків, 1931.

II. Праці загального характеру

100 писателей XX века. — Челябинск, 1999.
100 поэтов XIX–XX веков. — Челябинск, 2000.
Аганина А. А. Непальская литература: Краткий очерк. — Москва, 1970.

Алексеєнко О. Б. й ін. Нарис історії нідерландської літератури. — К., 2002.

Алиев Г. Ю. Персоязычная литература Индии. — Москва, 1968.

ал-Фахури, Ханна. История арабской литературы: В 2 т. — Москва, 1959—1961.

Алькаева Л., Бабаев А. Турецкая литература: Краткий очерк. — Москва, 1967.

Американська література після середини XX ст.: Матеріали міжнародної конференції. Київ. 25—27 травня 1999. — К., 2000.

Английская лирика первой половины XVII века. — Москва, 1989.

Английская литература 1945—1980. — Москва, 1987.

Андреев В. Д. История болгарской литературы. — Москва, 1985.

Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. — Москва, 1967.

Андреев Л. Г. и др. История французской литературы. — Москва, 1987.

Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. — Москва, 1975.

Аникст А. А. История английской литературы. — Москва, 1956.

Антична література: Підручник. — К., 1976.

Античная литература. — Москва, 1973.

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. — Москва, 1978.

Барамидзе А. и др. История грузинской литературы (V—XX вв.). — Тбилиси, 1958.

Бахмутский В. Я. и др. История зарубежной литературы XVIII века. — Москва, 1967.

Берт Д. Сто лучших литераторов. — Москва, 1999.

Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. — Ленинград, 1973.

Брагинский И. С. 12 миниатюр: От Рудаки до Джами. — Москва, 1976.

Брагинский И. С. Из истории таджикской и персидской литератур. — Москва, 1972.

Брауде Л. Ю. Сказочники Скандинавии. — Москва, 1974.

Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. — Москва, 1979.

Васильева Е. К., Пернатьев Ю. С. 100 знаменитых английских романов. — Харьков, 2004.

Венгеров Л. М. Зарубіжна література. 1871—1973. Огляди і портрети. — К., 1974.

Византийская литература. — Москва, 1974.

Виппер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. — Москва, 1954.

Гарбузова В.С. Поэты Турции XIX века. — Ленинград, 1970.

Гарин И. Пророки и поэты: В 2 т. — Москва, 1992.

Гибб Х. А. Арабская литература: Классический период. — Москва, 1960.

Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: Древность и Средневековье. — Москва, 1979.

Голенищева-Кутузова И. В. История итальянской литературы: В 2 т. — Москва, 1977.

Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: Статьи и исследования. — Москва, 1975.

Голышева А. И. Англоязычная литература Канады. — Москва, 1979.

Григорьева Т. Японская литература XX века. — Москва, 1983.

Григорьева Т., Логунова В. Японская литература. — Москва, 1964.

Де Санктис Ф. История итальянской литературы: В 2 т. — Москва, 1963—1964.

Денисова Т. Н. Історія американської літератури XX століття. — К., 2002.

Денисова Т. Н. Про романтичне у реалізмі: Із спостережень над сучасним романом США. — К., 1973.

Денисова Т. Н. Роман і романісти США XX ст. — К., 1990.

Додаш-заде М. А. Азербайджанская литература (X—XX вв.). — Москва, 1979.

Елизарова М. Е. и др. История зарубежной литературы XIX века. — Москва, 1964.

Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. — Москва, 1966.

Ерёменко Л., Иванова В. Корейская литература: Краткий очерк. — Москва, 1964.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. — Москва, 1966—1967.

Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. — Москва, 1985.

Затонський Д. В. Минуле, сучасне, майбутнє: Про реалізм, традиції, новаторство. — К., 1982.

Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. — К., 1972.

Затонський Д. В. У пошуках сенсу буття: Погляд на літературу сучасного Заходу. — К., 1967.

Затонський Д. В. Шлях через XX століття. Статті про німецькомовні літератури. — К., 1978.

Зверев А. М. Модернизм в литературе США. — Москва, 1979.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. — Москва, 1979.

Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. — Москва, 1984.

Индийская лирика II—X веков. — Москва, 1978.

История английской литературы: В 3 т. — Москва — Ленинград, 1943—1958.

История всемирной литературы: В 9 т. — Москва, 1983—1994.

История греческой литературы: В 3 т. — Москва — Ленинград, 1946—1960.

История западноевропейского театра: В 7 т. — Москва, 1956—1985.

История зарубежной литературы XIX века. — Москва, 1999.

История зарубежной литературы XVII века. — Москва, 1999.

История зарубежной литературы XVIII века. — Москва, 1999.

История зарубежной литературы XVIII века: Страны Европы и США. — Москва, 1984.

История зарубежной литературы XX века. — Москва, 2000.

История зарубежной литературы конца XIX — начала XX веков. — Москва, 1988.

История зарубежной литературы. Средние века. Возрождение. — Москва, 1987.

История индийских литератур. — Москва, 1964.

История итальянской литературы XIX—XX веков. — Москва, 1990.

История латышской литературы: В 2 т. — Рига, 1971.

История литератур Восточной Европы после второй мировой войны: В 2 т. — Москва, 1995—2001.

История литератур западных и южных славян: В 3 т. — Москва, 1997—2001.

История литературы НДР. — Москва, 1982.

История литературы ФРГ. — Москва, 1980.

История литовской литературы. — Вильнюс, 1977.

История немецкой литературы: В 3 т. — Москва, 1985—1986.

История немецкой литературы: В 5 т. — Москва, 1962—1976.

История персидской и таджикской литературы. — Москва, 1970.

История персидской литературы XIX—XX веков. — Москва, 1999.

История персидской литературы XIX—XX веков. — Москва, 1999.

История польской литературы: В 2 т. — Москва, 1968—1969.

История римской литературы: В 2 т. — Москва, 1959—1962.

История русской литературы: XX век. Серебряный век. — Москва, 1995.

История словацкой литературы. — Москва, 1970.

История современной японской литературы. — Москва, 1961.

История французской литературы: В 4 т. — Москва — Ленинград, 1946—1963.

История чешской литературы XIX—XX веков. — Москва, 1963.

Кагарлицкий Ю. И. Театр на века. Театр эпохи Просвещения. — Москва, 1987.

Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западноевропейских литератур. Вып. 1: Французская литература XIX в. — Москва, 1998.

Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западноевропейских литератур. Вып. 2: Лекции и статьи по австрийской литературе XIX в. — Москва, 1999.

Карельский А. В. От героя у человеку: Два века западноевропейской литературы. — Москва, 1990.

Карху Э. Г. История литературы Финляндии: От истоков до конца XIX в. — Ленинград, 1979.

Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. — Москва, 1978.

Кланицаи Т. и др. Краткая история венгерской литературы. — Будапешт, 1962.

Классическая драма Востока. — Москва, 1976.

Классическая литература Востока. — Москва, 1972.

Конрад Н. И. Очерки японской литературы. — Москва, 1973.

Конрад Н. И. Японская литература: От “Кодзики” до Токутоми. — Москва, 1974.

Корейская литература: Сборник статей. — Москва, 1959.

Корнев В. И. Литература Таиланда: Краткий очерк. — Москва, 1971.

Кор-Оглы Х. Г. Туркменская литература. — Москва, 1972.

Кочевський В. В. Глибинний передзвін. Взаємозв'язки української і вірменської літератур: Літературно-критичні нариси. — К., 1982.

Краткая история литератур Ирана, Афганистана и Турции. — Ленинград, 1971.

Лауреаты Нобелевской премии: В 2 т. — Москва, 1992.

Лідський Ю. Я. Соціальна проблематика сучасного американського роману. — К., 1975.

Литература Австралии. — Москва, 1978.

Литература Востока в новое время. — Москва, 1975.

Литература Востока в средние века: В 2 т. — Москва, 1970.

Литература Востока: Сборник статей. — Москва, 1969.

Литература Швейцарии: Очерки. — Москва, 1969.

Литературная история США: В 3 т. — Москва, 1977–1979.

Мамонтов С. П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки. XX век. — Москва, 1983.

Менендес-Пидаль Р. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. — Москва, 1961.

Мокульский С. С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. — Москва, 1966.

Моруа А. Литературные портреты. — Москва, 1970.

Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. — Москва, 1998.

Налбандян В. С. и др. Армянская литература. — Москва, 1976.

Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму. — Тернопіль, 2001.

Неустроев В. П. Литература Скандинавских стран (1870–1970). — Москва, 1980.

Неустроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. — Москва, 1958.

Никольский С. В. Две эпохи чешской литературы. — Москва, 1981.

Никулин Н. И. Вьетнамская литература: От средних веков к новому времени. X–XIX вв. — Москва, 1977.

Осипов Ю. М. Литературы Индокитая: Жанры, сюжеты, памятники. — Ленинград, 1980.

Основные произведения иностранной художественной литературы. Литература стран зарубежного Востока: Литературно-библиографический справочник. — Москва, 1975.

Основные произведения иностранной художественной литературы: Литературно-библиографический справочник. — Москва, 1980.

Очерки истории чешской литературы. — Москва, 1968.

Ошис В. В. История нидерландской литературы. — Москва, 1983.

Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література. — К., 2001.

Писатели США: Краткие литературные биографии. — Москва, 1990.

Підлісна Г. Н. Антична література. — К., 1992.

Підлісна Г. Н. Світ античної літератури. — К., 1989.

Плавскин З. И. Испанская литература XVII — середины XIX века. — Москва, 1978.

Покальчук Ю. В. Сучасна латиноамериканська проза. — К., 1978.

Полуяхтова И. К. История итальянской литературы XIX века. — Москва, 1970.

Попов Г. П. Бирманская литература. — Москва, 1967.

Прокаєв Ф. І. й ін. Зарубіжна література. — К., 1987.

Пуришев Б. Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. — Москва, 1955.

Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. — Москва, 1988.

Радциг С. И. История древнегреческой литературы. — Москва, 1977.

Разумовская М. В. и др. Литература XVII–XVIII веков. — Минск, 1989.

Реизов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. — Ленинград, 1966.

Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. — Москва, 1977.

Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. — Москва, 1978.

Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь: В 4 т. — Москва 1989—1999.

Русские писатели XIX в.: Биобиблиографический словарь: В 2 т. — Москва, 1990.

Русские писатели XX в.: Биобиблиографический словарь. — Москва, 2000.

Рягузова Г. М. "Криві дзеркала" сатири і дійсність: Соціально-політична сатира в сучасному французькому романі. — К., 1996.

Сантос А. Филиппинская литература: Краткий очерк. — Москва, 1965.

Серебряков И. Д. Литературы народов Индии. — Москва, 1985.

Сиваченко Г. М. Парадокси словацького роману. — К., 1993.

Смирнов А. А. Средневековая литература Испании. — Ленинград, 1969.

Соловьёва Н. А. Английская драма за четверть века: В 2 ч. — Москва, 1982.

Сорокин В., Эйдлин Л. Китайская литература. — Москва, 1962.

Стори Ч. А. Персидская литература: Биобиблиографический обзор: В 3 ч. — Москва, 1972.

Сучасні письменники Чехословаччини. Літературні нариси і портрети. — К., 1963.

Сучков В. Лики времени: Статьи о писателях и литературном процессе: В 2 т. — Москва, 1976.

Театр французского классицизма. — Москва, 1970.

Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. — Москва, 1973.

Тертерян И. Я. Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. — Москва, 1988.

Торрес-Риосеко А. Большая латиноамериканская литература. — Москва, 1972.

Тронский И. М. История античной литературы. — Ленинград, 1957.

Українська Літературна Енциклопедія: У 5 т. — К., 1988—1995. — ТТ. 1—3 (видання припинене).

Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.). — Москва, 1970.

Фильштинский И. М. Арабская классическая литература. — Москва, 1965.

Фильштинский И. М. Арабская литература в средние века: Арабская литература VIII—IX веков. — Москва, 1978.

Фольклор и литература народов Африки. — Москва, 1970.

Французская литература. 1945—1990. — Москва, 1995.

Фрейберг Л. А., Попова Т. В. Византийская литература эпохи расцвета IX—XV вв. — Москва, 1978.

Челышев Е. Современная индийская литература. — Москва, 1981.

Черневич М. Н. и др. История французской литературы. — Москва, 1965.

Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. — Москва, 1971.

Шалагінов Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX століття: Історико-естетичний нарис. — К., 2004.

Шаповалова М. С. й ін. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження. — Львів, 1993.

Шахова К. О. Двадцять нарисів про угорську літературу: Дослідження. — К., 1984.

Шахова К. П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури. — К., 2001.

Шевчук В. І. Новітній чеський роман. — К., 1983.

Шевчук В. І. Чеський сатиричний роман XX ст. (1900—1940). — К., 1978.

Шидфар Б. Я. Андалусская литература: Краткий очерк. — Москва, 1970.

Штейн А. Л. История испанской литературы. — Москва, 2001.

Энциклопедия мировой литературы. — Москва, 2001.

Якимович Т. К. З художнього світу Франції: Класика. Антикласика. Творчий жерміналь. — К., 1981.

Ярхо В. Н., Полонская К.П. Античная лирика. — Москва, 1967.

ЗМІСТ

Л

М

Н

О

П

Р

Н

О

П

Р

С

Т

Ц

Ч

Ш

Ю

Я

Довідкове видання

ЗАРУБІЖНІ ПИСЬМЕННИКИ

Енциклопедичний довідник
у двох томах

Том другий

Л—Я

За редакцією
Н. Михальської та Б. Щавурського

Головний редактор *Б. Будний*
Відповідальний редактор *Б. Щавурський*
Редактори *Г. Безкоровайний, В. Гайда*
Коректори *Г. Осадко, Д. Пензей, Т. Риженко*
Художник *В. Басалига*
Комп'ютерна верстка *І. Демків, Г. Регіщук*

Підписано до друку 20.12.2005.
Формат 70×108/16. Папір офсетний.
Гарнітура Таймс. Умовн. друк. арк. 75,6.
Умовн. фарб.-відб. 75,6. Обл.-вид. арк. 98,16.

Зам. 288-5

Видавництво «Навчальна книга – Богдан»
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців
ДК №370 від 21.03.2001 р.

Навчальна книга – Богдан, а/с 529, м.Тернопіль, 46008
тел./факс (0352) 52-19-66; 52-06-07; 52-05-48
publishing@budny.te.ua
www.bohdan-books.com

Надруковано з готових діапозитивів
на ВАТ "Львівська книжкова фабрика "Атлас",
79005, м. Львів, вул. Зелена, 20

Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т.2:
З-35 Л—Я / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. — Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. — 864 с.

ISBN 966-692-744-6

Двотомний енциклопедичний довідник "Зарубіжні письменники" — видання, що знайомить читача з доволі широким колом неперебутніх постатей і явищ світової літератури. У *Довідник* включено понад 700 статей про письменників різних країн і епох — від літератури європейської античності та класичних літератур Азії до сьогодення.

У статтях *Довідника* біографічні дані поєднуються з літературознавчим аналізом та бібліографічною інформацією.

Для широкого загалу читачів.

ББК 92я2